Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/boletindelasocie16soci

BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones.

BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones

Arte · Arqueología · Historia.

TOMO XVI

1908

MADRID

30 — Calle de la Ballesta — 30

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVI.—Primer trimestre.

Arte * Arqueología * Historia

Madrid. — 1.° de Marzo de 1908.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Fototipias.

ECCE-HOMO

TABLA DEL DIVINO MORALES, DE LA PROPIEDAD DEL SEÑOR DON EZEQUIEL DE SELGAS

Pocas veces queda el ánimo más tranquilo que ante esta pintura, de que se trata de una obra perfectamente auténtica y cuya atribución es indiscutible.

El cuadro del Sr. Selgas, que reproduce la lámina, es un acabado ejemplar de lo más característico de aquel pintor solitario extremeño que, recluído en su patria, pasó la vida perfeccionando sus inspiraciones, mediante la mas adelantada técnica de su tiempo.

Nada más perfecto como pintura puede presentarse, pues su ejecución es tan esmerada que llega al análisis más minucioso, cual pudiera hacerlo el alemán más atento á ello, pero con la ventaja por nuestro artista que aquella minuciosidad con que llega á ejecutar el cabello pelo por pelo y penetrar casi en el interior de las facciones, queda armonizada por una entonación tan rica y jugosa, por un esmalte tan brillante, que nunca es dado obtener á los artistas criados en otras tierras, donde el sol no destella tan fuerte y el color no llega á obtener tonos tan brillantes.

Esto en cuanto á su técnica, porque respecto á su inspiración es tan honda, que mueve aquella imagen á la piedad más profunda, justificando por ello aquel apelativo de *divino* que obtuvo el artista.

No eran sus condiciones, ciertamente, para producir efecto en su

aplicación al exorno de las disformes proporciones escurialenses, por lo que Felipe II no lo empleó en las obras de su construcción colosal; pero tampoco era digno de su aislamiento y precaria vida, pues aconteció que al pasar el Monarca por su patria para posesionarse de Portugal, le ocurriera decirle:—Muy viejo estás, Morales—; á lo que contestó con gran sinceridad: — Y muy pobre también, señor.— El Rey le señaló entonces pensión para *comer* y para *cenar*.

Felicitamos á nuestro querido consocio, el Sr. Selgas, por la posesión de tan preciosa joya del arte.

LA CRUCIFIXIÓN

TABLA DE LA PROPIEDAD DEL SEÑOR TRAUMANN

Nadie ha puesto en duda que fuera española la importante tabla de la *Crucifixión*, de que damos la lámina correspondiente; pero siendo muy difícil obtener datos sobre su atribución, resulta de verdadero interés la siguiente carta, por los que proporciona muy curiosos acerca del autor de tan interesante ejemplar *primitivo* español.

La carta que conserva en su poder el Sr. Traumann dice así:

«Biarritz, 14 Diciembre 1907.

»Amigo Gustavo: Recibí su carta, y no he contestado enseguida por haber estado ausente, y he llegado hoy en el expreso. Y en el correo de hoy me encuentro con una carta del Sr. Traumann, que me hace la misma pregunta. Le contesto, pues, á usted para que le manifieste que, cuando yo adquirí el cuadro, lo atribuían todos los anticuarios de aquella época á Albert Durer, y esto para darle más importancia, aunque no era así, pues al limpiarlo descubrimos la firma de Antonio del Rincón. Pero como no me convenía en ningún modo, desde el punto de vista comercial, divulgar esto, sino dejar la atribución á Albert Durer, mandé *borrar* la firma, así es que hoy ésta ya *no existe*. Puede, pues, darle la atribución de autor que quieran.

.....

»Recuerdos á todos, y mande á su compañero y amigo,—*Joaquín Riquelme*.»

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ECCE HOMO

Tabla de "El Divino" Morales

PROPIEDAD DEL SR. D. EZEQUIEL DE SELGAS

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA CRUCIFIXIÓN

Tabla que estuvo firmada por Antonio del Rincón

PROPIEDAD DEL SR. D. ENRIQUE TRAUMANN

Sea el que fuere el criterio que adoptemos, es lo cierto que la noticia proporcionada por el Sr. Riquelme es del mayor interés, y de mucho puede servir en su día para el estudio de tan sobresaliente artista como debió ser Antonio del Rincón.

La tabla ofrece en ciertos detalles, como las cabezas de Cristo y Dimas, marcada semejanza con las de las figuras del retablo de Robledo de Chavela, aunque en el resto difiera de tal estilo; pero por el suyo se nos muestra con grandes semejanzas con la famosa tabla de nuestro Museo del Prado, el *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, que al acusar igual pincel, resulta ya no tan aislada, por su parentesco con la del Sr. Traumann.

Todo esto es muy de tener en cuenta para el estudio de nuestros *primitivos*.

Las demás fototipias se estudian en los artículos correspondientes.

Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla.

Entre las joyas españolas de la Edad Media, cuya desaparición nunca deploraremos bastante, se cuenta, en primer término sin duda, aquella riquísima arca de metales y materias preciosas, mandada construir por el Rey de Navarra y Castilla, Don Sancho, llamado *el Mayor,* en el siglo XI, para encerrar los restos mortales de San Millán, ó San Emiliano, muerto en olor de santidad en el lejano año de 564, durante el reinado del godo Atanagildo.

Muy devoto Don Sancho de la memoria de aquel venerable varón, cuya historia empezaba á cristalizar entonces en el prototipo del justo eremita, erigió, al pie del monte en que estaba el antiguo santuario de Suso, otro suntuoso monasterio que entregó á los benedictinos, llamado de Yuso, ó sea el de abajo, en el que á más de su hermosa fábrica hizo donación de cuantos objetos eran precisos para el culto, y entre ellos mandó construir á los mejores artífices de sus días una riquísima arca para contener y custodiar los restos mortales del venerado Santo, que antes yacían en un sencillo sepulcro de tosca piedra.

No hemos de decidirnos en favor de alguna de las opiniones que acerca de la naturaleza y vida de San Millán se han formado, pues mientras unos lo consideran riojano, nacido en Berceo, según el célebre poeta Gonzalo de este lugar, otros lo hacen aragonés, del de Verdejo; pero sea de uno ú otro punto, ello es que pasando su niñez en el humildísimo ejercicio de guardador de cabras, por los revueltos días del Rey godo Teodorico, sintióse después tan inclinado á la vida contemplativa, que retiróse á las asperezas de la Cogolla, y allí pasó la mayor parte de sus días alojado en una cueva hasta la respetable edad de ciento y un años, á cuya avanzada edad, valetudinario é hidrópico, cuidaban de él unas piadosas mujeres, que asistían al imposibilitado anciano. En los postreros días de su vida predijo la ruina de la gran ciudad de Cantabria, al lado de Logroño, y así lo

comunicó á sus senadores, lo que en efecto sucedió bien pronto, siendo devastada por Leovigildo. Sintiéndose morir, llamó á otro santo varón, llamado Aselo, y en sus brazos exhaló el último aliento de su existencia.

Gran devoción debió despertar su memoria, pues hay muy fundados motivos para creer, por los restos arquitectónicos del santuario de Suso, que en los tiempos visigodos se erigió éste al lado de las cuevas que habían albergado al Santo, pues sus arcos de herradura, capiteles, planta y alzado proporcionan muy fundados motivos para así creerlo.

«Y está oy en día, aun non es desecho
un oratorio dicen que él lo ovo fecho»,

como afirma Gonzalo de Berceo.

Habiendo sobrevenido la invasión árabe, no debió ser muy grande el dominio de los dueños de la Península entre aquellas breñas, por lo que se conservó la memoria y quizá el culto del santuario, y pudieron los Condes de Castilla restablecer con toda eficacia la devoción del Santo, naciendo la leyenda de que el Conde Fernán González hizo el celebérrimo *voto de San Millán* al verle cabalgar cual Santiago, vestido de monje blanco, en la famosa batalla de Simancas.

Es igualmente objeto de disputas si ordenado el Santo llegó á párroco, pero ejerciendo después la potestad de abad de un cenobio, notas que tienen interés por lo que á nuestro particular objeto importan. Los biógrafos como San Eugenio de Toledo, San Braulio de Zaragoza y el poeta Gonzalo de Berceo no están acordes en muchas de las particularidades de su vida.

Como nuestro estudio se refiere principalmente al arca que Don Sancho el Mayor mandó construir para guardar los restos del Santo, á esto debemos principalmente circunscribirnos. Ella misma nos dirá mucho de lo que en el siglo XI se tenía como más cierto acerca de la vida del santo varón Emiliano.

Según Cean y el P. Moret, que la conocieron intacta, consistía el cenotafio, en el sentido de encerrar parte de sus cenizas, en un arca, con tapa á dos vertientes, de vara y media de larga por cinco sexmas de alto, chapeada toda ella de oro con diferentes labores, que formaban como la guarnición ó marco á veintidos chapas de

marfil esculpidas, representando pasajes de la vida del Santo, según Cean, y veinticuatro, según el P. Moret, de las cuales sólo restan diez y seis, cuyas muestras damos por las láminas adjuntas.

El chapeado de oro estaba enriquecido con diferentes labores de filigrana, sin duda, como era usual en aquélla época (1) y por cabujones con piedras preciosas, entre los cuales descollaba un hermoso carbunclo, objeto especial del capricho de una Reina y del ejemplar castigo de un monje que quiso complacerla, según tradición, y que pagó la profanación y despojo que intentaba adhiriéndosele la mano al arca, de tal suerte que sólo por la confesión de su propósito y rezos de la comunidad pudo desasirse. «El arca hizo presa del ladrón y no el ladrón del arca», dice el P. Moret.

Tan singular alhaja fué bárbaramente despojada de su cobertura de oro por las huestes francesas en 1809, mas dejaron en ella, sin embargo, las chapas de marfil, por no considerarlas de gran valor, cuando era precisamente lo más notable que tenía, y gracias á este imperito desdén han llegado á nosotros, aplicadas á otra arca de reciente construcción. Pero aún han estado expuestas á perderse, pues no hace mucho tiempo iban á ser objeto de una substracción nocturna, cuando el acaso hizo que fuera ésta impedida por un servidor del templo.

Con este motivo son hoy objeto de un proceso criminal, y gracias á este incidente, como á la pericia del excelente fotógrafo D. Santos Fernández y Santos, premiado en el Concurso internacional Luna de Londres, en Noviembre de 1904, y á la generosidad del actual ilustrísimo Obispo de Sigüenza, Fr. Toribio Minguella, que ha donado al Museo Arqueológico Nacional una colección de las fotografías, de las que reproducimos tres en fototipias, nos es dado poder hacer de tan interesantes relieves el presente estudio.

En tres series podemos dividirlos en razón al estilo, asuntos y hasta dimensiones de estos relieves, ocupando preferente lugar cuatro de ellos que representan escenas de la vida de Jesús, principalmente de sus milagros y Pasión.

(1) Como ejemplar interesantísimo de este estilo de composición criso-elefantina, pueden verse las tapas de libro de la Catedral de Jaca, de que dió cuenta el Sr. Leguina en el año II (1895), pág. 246, de este Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.

Cliché de Santos Fernández *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

RELIEVE EN MARFIL DEL ARCA DE S. MILLÁN DE LA COGULLA

Representando la Cena del Señor

Cliché de Santos Fernández *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

RELIEVE EN MARFIL DEL ARCA DE S. MILLÁN DE LA COGULLA

Representando á Cristo dando vista al ciego y curando al paralítico

El primero de éstos que nos ofrece la serie, es uno dividido en dos tandas de composición, que representa la curación del ciego y la del paralítico por Jesucristo (véase la lámina).

Compañero de él es otro con muy parecida composición y motivo, siguiendo después otros de iguales proporciones, representando la *Entrada de Jesucristo en Jerusalén* cabalgando en un solípedo, que más tiene de jaca que de asno, concluyendo esta serie con el magnífico recuadro que representa *la Cena* (véase la lámina).

Son estos cuatro recuadros de marfil los mejores de todos ellos, y por su delicada talla, elegancia en las figuras y estilo de su trabajo, las creemos de ejecución francesa, y quizá llevados al Monasterio de Yuso por algunos de aquellos benedictinos que el Rey Don Sancho llamó para que lo habitaran.

Obsérvanse en ellos tales reminiscencias clásicas, á la par que tal carácter de época, que quizá puedan considerarse como muestra de las más perfectas esculturas de su tiempo, pues hay que considerar que pertenecen al comienzo del siglo XI, según todos los datos que sobre ellas tenemos, y en esa época apenas la escultura en toda la Europa Occidental daba de sí más que intentos aún demasiado pueriles.

En *la Cena*, sobre todos, el escultor se esmeró al ejecutar obra tan delicada, comenzando por las cabezas, á las que supo dar gran carácter, principalmente á la de Cristo, llena de majestad y grandeza, sólo obtenidas por el dominio del modelado de sus facciones; véese después una gracia en los paños y un primor tal en la ejecución de tan numerosos detalles, que realmente quien los realizó debía ser famoso artista en su tiempo.

Toda la composición de *la Cena* es acertada é interesantísima; la colocación de Judas, al otro lado de los demás discípulos, sin nimbo, le da á esta figura rasgos muy expresivos; la ejecución de los manjares, que artísticamente figuran sobre la mesa con otros accesorios, son de acabada factura, y el partido del mantel por delante de la mesa, extraordinariamente decorativo y plegado con suma gracia dentro de su monotonía.

Mil detalles pudieran detener nuestra atención en este interesante marfil; á cada Apóstol se ha tratado de caracterizar con su atributo propio; las manos, aunque un tanto exageradas, están movidas con

gracia y expresión; obsérvase que sólo figuran peseados como manjares, y aunque aparece el pan, no vemos representado el vino. La escena se destaca bajo un arco de tres centros, que apoya en retorcidas columnas, y en las enjutas se distinguen los remates de distintas construcciones, alguna con arcos de herradura (que quizá sea restaurada).

Ninguno de estos cuatro recuadros tiene epígrafes, al contrario de los otros que tenemos que examinar, y por su belleza artística, corrección y finura, superan á cuantos de tal tiempo se conocen, pues no hay que olvidar que el Crucifijo de Fernando I de San Isidoro de León es posterior á ellos, y que sin duda sirvieron de modelo, como veremos, á los demás ejecutados ya en España para el arca de San Millán, construída en 1053 por Don Sancho *el Mayor*.

La otra serie de ellos la constituyen actualmente seis placas, cuyos asuntos están presentados en dos cuadros, en sentido vertical, correspondientes todos á pasajes de la vida del Santo.

Pero antes debemos fijarnos en el principal, que nos ofrece la imagen del Santo á que estaba dedicado tan rico cenotafio.

Preferente lugar debió tener este recuadro en el arca, pues en él aparece San Millán, ó EMILIANO, de cuerpo entero, oficiando en unión de otros tres santos, cuyas figuras están cobijadas bajo los tres lóbulos de un gran arco sobre columnas, en cuya archivolta se lee la inscripción SCS . ASELLUS — SCS . EMILIANUS — ET — SCS . ETROHCIUS ET SOFRONIUS.

Sanctus Emilianus aparece en el centro, vestido de sacerdote, con gran *casulla,* bajo la que se ven los extremos de la estola y el alba interior; da el cáliz con la mano derecha á Aselo, que como hemos visto, le acompañó en el momento de su muerte, teniendo á la izquierda á los Santos Etrocio y Sofronio, que le entregan unos libros. Hay que observar que si San Emiliano ostenta el nimbo, los otros santos que le acompañaban carecen de ellos.

Como se ve, en los días de la ejecución de la caja se le concedían al Santo los honores del sacerdocio, sin señales algunas del monacato.

La ejecución de este relieve es bastante esmerada y correcta, teniendo todos los detalles primorosamente acabados. Difiere, sin embargo, bastante de los de la vida de Jesús, pero ya acusa los caracteres tan especiales de la serie que le sigue.

Cliché de Santos Fernández *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

RELIEVE EN MARFIL DEL ARCA DE S. MILLÁN DE LA COGULLA

Representando la destrucción de Cantabria por Leovigildo

El cambio de estilo, aspecto y ejecución es en éstos completo. Los anteriores han dado lugar á ellos, pero ofrecen por sí méritos muy singulares.

Las figuras, de un tipo marcadamente nacional, tienen otras proporciones y expresión; los accesorios otro carácter; la arquitectura distinto estilo. La tradición artística se enlaza más directamente con los precedentes nacionales, y la abundante epigrafía que los ilustra tiene también una dicción *sui generis*.

Podemos comenzar su estudio por el más interesante de ellos, aunque se refiera á uno de los últimos acontecimientos previstos por el Santo: por aquel que representa *la destrucción de Cantabria* (v. la lámina), en el que hay tantas cosas que observar, que merecería por sí solo un trabajo aislado.

Desde luego se nota la mano tan distinta de los primeros que lo han ejecutado; más española, sin duda, ofrece una tosquedad especial en el modelado, una menor esbeltez en las proporciones, que dan á las figuras mayor vulgaridad y aspecto más ordinario; pero en cambio resulta tan jugoso y robusto en el clarobscuro, tan recio en su contextura, que adquieren por ello estas representaciones más expresión de vida y de realidad que sus modelos.

Los epígrafes explicativos de este doble recuadro especifican los pasajes en ellos representados: en el de la parte superior, el Santo, con hábitos eclesiásticos, anuncia á los habitantes de la ciudad su ruina (DE EXCIDIO CANTABRIE AB EO DENVNTIATO.) y véese á la ciudad, representada por una de sus puertas y murallas, ostentando preciosos datos arquitectónicos en su exornado arco de herradura, que cierran puertas á la oriental con goznes exteriores, presentando además en sus enjutas y festones labores asimismo orientales, que enlazan directamente con las propias del arte visigodo. En el recuadro inferior llega el Rey Leovigildo á caballo, vestido con ceñida loriga y espada en mano, y aprisiona y desola á Cantabria

(UBI LEOVIGILDO REGE CANTABROS AFFIDIT),

cuya ciudad ha cerrado sus puertas y coronado de guerreros con escudos las murallas; pero todo ello se rinde al empuje del Rey debelador.

Los datos de indumentaria y arquitectónicos que ofrece este relie-

ve le prestan el mayor interés, y como estilo artístico se le ve derivar tan directamente del visigodo español, que bien pudiera tomarse como coetáneo del suceso, á no conocerse tan determinadamente la fecha de su ejecución. A más, su derivación artística de los cuatro primeros relieves examinados es tan patente, como veremos en otros, que no podemos suponer de anterior fecha. Y es que en aquellos siglos, lejos de detenerse las corrientes del arte, continuaron sin interrupción, aunque sometiéndose á sus precedentes, y proporcionando á la Historia el espectáculo de la más delicada transición.

En otro relieve, ciertos malvados ponen fuego á su lecho estando dormido el Santo, INCENDVNT; pero al despertar se incorpora y los enemigos caen muertos, DUNT SVRGIT SE QVOQVE CEDVM. Es muy de notar en este relieve la forma del lecho, de las mantas y el uso de dormir vestido, que en otras representaciones posteriores no prevalece.

En otro se representa en el cuadro superior el milagro de que á cuantos enfermos reparte el vino, que eran muchos más de cuantos pudiera esperar, repitiendo el milagro de los panes y los peces, sanan de sus dolencias. DEPARTRVM VINI MVLTITVDINE HOMINVN SANATA.—Así, pues, colocados los personajes tras una mesa, un servidor les trae las tazas con el vino; y en el recuadro inferior se repite el caso en otra ocasión, REITERATIO MIRACVLI VT SVPRA, EN ALIA VILE.

Hay que observar en la representación de estas escenas cómo acusan la copia á su modo de la mesa del relieve de *la Cena*, que examinábamos al comienzo, en cuanto lo estimábamos por modelo de éstos, pues en la representación de la mesa y los manjares se ve clarísima la copia de aquél en éstos; pero con la particularidad notable de que no comprendiendo bien el copista la perspectiva de la mesa de *la Cena*, y no queriendo suprimir los manjares, en vez de colocarlos sobre la línea superior que indica el plano de la mesa, los grabó por bajo de éste, queriendo figurar así que estaban sobre la mesa, pero apareciendo en realidad como si se hubiesen bordado sobre la caída de los manteles.

Son estos relieves una verdadera ilustración del poema de Gonzalo de Berceo, y debe fundadamente suponerse que el vate los tuvo presentes para la redacción de sus metros, pues en otro de ellos se

representa aquella devolución de la acémila que tenía el Santo, y que por haber cegado los cuatreros le devolvieron, implorando su perdón:

El confesor precioso de su voluntad larga
avei una azemila, bestia era de carga
Turibio y Sempronio vidieronla amarga
por su mal la medraron del pasto de la carga.

Y en efecto, Toribio y Sempronio, ciegos, devuelven á San Millán la acémila que le habían robado; ellos sanaron, y el Santo vendió la bestia, dando su importe á los pobres. (No es fácil la completa lectura de este recuadro en la fotografía, aunque por su texto se ve que corresponde al del hecho que representa.) Pueden, sin embargo, leerse las palabras LATRONIBUS REDVCUNT ET SATISFATIUNT.

No es menos curioso otro relieve, éste de un solo recuadro y con figuras mayores, en el que se representa la expulsión de una casa de cierto travieso demonio que, por lo visto, traía muy atemorizado á un senador anciano y á su joven hija ó mujer que con él vivía; el Santo lo exorcita y el diablo sale ligero, echando venablos y tirando piedras por los tejados.—DE DEMONE EXPULSO A DOMO HONORII SENATORIS PARPALINENSIS.

En el último de esta serie se representa la muerte y sepelio del santo presbítero, en dos recuadros. En el superior, cuyo epígrafe no nos es dado leer, aparece el Santo en el lecho, al que se acerca un ángel para transportar, sin duda, su alma al Cielo; la presencia de un árbol á la cabecera de la cama parece indicar que la escena ocurre en el campo. En el recuadro inferior, cuatro personajes pertenecientes á la Iglesia colocan su cadáver en el sepulcro; uno de ello lleva Cruz parroquial alzada y otro maneja un incensario.— VBI RELIGIOSIS VIRIS CORPVS EIVS VMATVM EST.

Son todos los relieves de esta serie los más toscos en su ejecución; pero, sin duda, los más expresivos y con carácter nacional. Los tipos ofrecen rasgos étnicos tan marcados, que bien podemos ver en ellos á los herederos coetáneos de los Pelendones y Verones, primitivos aborígenses de los riojanos; y, sin duda, la sangre de ellos corría por las venas del artista que los hizo, cuando tan fiel como inconscientemente supo retratarlos. Su estilo corresponde, sin embargo, á la épo-

ca en que se dice fué hecha el arca, y bien pueden considerarse como los más notables que de ella tenemos; comparándolos además con las miniaturas sus contemporáneas, algunas de las más famosas ejecutadas también en el propio monasterio de San Millán de Yuso, como el célebre Códice llamado Emilianense (en El Escorial) del siglo X, obsérvase en los marfiles un progreso extraordinario, con una observación tan atenta de la naturaleza y un vigor realista, que indica haber entrado el arte, desde luego, en nuevas vías de regeneración y de adelanto. Es muy de notar que persiguiendo el artista la mayor expresión en las cabezas dotó á todas ellas de pupilas de una substancia vítrea negra, que les presta gran efecto.

Todas estas cualidades más desarrolladas, á la par que más dominadas, hasta el punto de llegar á una estilización verdaderamente estética, se observan en la que hemos dado en llamar tercera serie de estos marfiles.

Divididos todos ellos en dos ó cuatro recuadros y de labor más menuda y detallada, aparecen en éstos escenas como de recuerdo de la vida del Santo, pues en el primero que examinamos vemos á Emiliano á los pies del Obispo de Bilibo San Felices, cuando implora de él que le conceda los Ordenes sagrados—VBI VENIT AD. SCS FELICEN BILIBICENSEM. La mano del Eterno le confiere desde lo alto el Orden y la gracia del sacramento. En el recuadro inferior un ángel le infunde divino sueño, en el que le hace entrever su porvenir de santidad.—VBI IN EUM DIV INITVS IRRVIT SOPOR (1).

En otro, también de dos compartimentos, vemos á dos ciegos que recobran la vista al tocar un arca, que pudiera ser fiel esquema de la que tuvo los marfiles, colocada sobre un altar cubierto por bien plegados paños.—DE DVOBVS CECIS ILVMINATIS—dice el epígrafe—, y en la parte de abajo—DE CANDELA DIVINITVS INPLETA—nos manifiesta el prodigio de la lámpara maravillosa, que arde sin reponer el aceite, salvando así los descuidos ó aprovechamientos del sacristán, que de ello se admira.

Son estas cinco placas más orientales, más bizantinas, por así decirlo; su estilo más somero y de silueta grabada mejor que relevada;

(1) Debemos la depuración y completa lectura de estos epígrafes á la reconocida *latinidad* de nuestro excelente compañero el resbítero. D. Ignacio Calvo, jefe de la Sección Numismática del Museo Arqueológico Nacional.

la proporción y partidos de paños algo flotantes; los tipos poco realistas; los arcos, bajo los que ahora se representan las escenas de corte bizantino, igualmente que las columnas y capiteles que los sostienen, todo lo que da á estos relieves un marcado carácter oriental, quizá francés provenzal, que los hace un tanto exóticos; los genuinos españoles son los antes consignados. Ahora aparecen los epígrafes en las archivoltas de los arcos, y en el primero que tenemos á mano, dividido en cuatro pasajes, represéntase en el superior de la izquierda el acto de dar vista el Santo á una ciega—VBI SICORILA ANCILLA ILVMINATA AB IPSO—. En el de la derecha se interpone entre una mujer á la que perseguía un espantable diablo y la libra de sus garras—IRRISIO DIABOLI PRO MVLIERERIBVS CONLVCTAT.

Bajo el arco inferior de la izquierda—VBI VALE FACIT POST RECEPTA SALUTE—presenciamos la despedida de un agradecido enfermo que ha recobrado la salud, y en el de la derecha lucha el propio San Emiliano con el mismo demonio de arriba á brazo partido —DE DEMONI SC V EMILIANO— , del que nos dice Gonzalo de Berceo:

«Luego que esto disso la vestia enconada
quiso en el sancto onme meter mano airada;
abrazose con elli pararti zancaiada,
mas no le valio todo una nuez foradada.»

En otro relieve, que podemos considerar como compañero del anterior, continúan los recuerdos de los milagros del Santo; ya en el primero superior cura á una mujer paralítica—VBI CVRAT MVLIERE PARALITAM—; ya en el inferior (éste y los tres siguientes sin arcaturas) devuelve la salud á otra mujer llamada Bárbara—VALERALTIO... NOMINE BARBARA—, ó bien en el segundo superior hace salir por la boca, valiéndose del bastón de su jerarquía, al demonio, del cuerpo de un poseído—DE DIABOLO...

En el último inferior, un enfermo que ha recobrado la salud se despide del Santo—POST RECEPTA SALVTE VALDE FACIT HIE.

El último relieve aparece algo recompuesto y como si se hubiera hecho de dos fragmentos desiguales; represéntase en él tres escenas: una en la parte superior, en que se postra un personaje ante un altar para recibir la bendición divina, quedando detrás el Santo con otro personaje.—IN DIJITI NIIL SUPER EST. —En la parte inferior

se distingue, de modo algo extraño, la resurrección de un muerto—S. PATIM EST RESUSCITA—, y al lado, dos personajes tras una mesa tratan de conseguir ó se disputan la posesión de un pescado.

Tales son en concreto los 16 relieves que nos ha sido dado examinar gracias á las magníficas fotografías ejecutadas por el Sr. Fernández Santos. Sin duda no quedan más placas cuando no las ha reproducido también. Según la descripción de Cean, el total de ellas eran 22, y según el P. Moret, 24, cuando lucían recuadradas de oro y pedrería en la primitiva arca, debida á la munificencia de Don Sancho; y si seguimos el poema de Gonzalo de Berceo y la *Vida* de San Braulio, vemos que, en efecto, aún quedan pasajes notables á más de los consignados y que seguramente serían el tema de los seis ú ocho relieves que nos faltan.

En uno de ellos se representaba la aparición de un ángel ó personaje divino, y por lo visto llevaba el epígrafe de APARITIO... Esto dió motivo para que algunos críticos creyeran que el autor de tan peregrina alhaja era un llamado Aparicio, orfebre notable de su tiempo; pero como observa muy atinadamente D. Pedro Madrazo en su tomo de Logroño, de la *España, sus monumentos y artes* (NAVARRA, III, pág. 677), aquella palabra no parece significar un nombre propio, sino más bien ser la correspondiente á la aparición que representaría el relieve.

El nombre del autor del todo ó parte del arca nos es hoy desconocido, y no porque la hubiera dejado de firmar, pues su nombre lo escribió al pie del relieve que representaba la ejecución de su obra, pero con tan mala suerte para nosotros, que sólo pudo leer Cean de él las palabras... TRO ET RODOLPHO FILIO. Conocemos por ellas el nombre del hijo del maestro; pero el del padre ha desaparecido, privándonos así de concederle la gloria merecida.

Como se ve por todo lo dicho, los relieves del arca de San Millán de Yuso, restos de una de las más preciosas alhajas del siglo XI, son de un interés é importancia excepcionales para la historia religiosa y artística de España.

Ningún monumento más fehaciente de las tradiciones de aquella región ni del adelanto del arte entre nosotros. Ellos enlazan maravillosamente dos etapas importantísimas: de un lado el recuerdo del arte visigodo, continuación evolutiva del clásico á que debía la vida,

y por otro el asomo á la época de la gran influencia francesa benedictina, que habia de constituir el arte de dos centurias, monacal y de retiro, pero preparatorio de aquel otro ya más civil, más de vida asociada y de relación humana que habían de representar las Catedrales ojivales. Los marfiles de San Millán deben, pues, estimarse como una de las más valiosas joyas del arte nacional de la Edad Media que poseemos.

N. SENTENACH.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

Iglesia del Pilar de Zaragoza.—Pertenece esta sillería al segundo grupo de los dos en que dividimos las comprendidas dentro del arte plateresco; y aun cuando construída en igual fecha que las de Toledo y San Marcos de León, difiere de ellas completamente, tanto en la traza como en el decorado.

Es la única de todas las españolas que consta de tres órdenes de sitiales, sumando un total de 115, labrados con buena madera de roble de Flandes y completamente cuajados de finas tallas (tal vez con exceso), representando batallas, escenas pastoriles, alegorías, animales reales ó fantásticos, ángeles, asuntos bíblicos, grupos ornamentales y multitud de caprichos.

La primera y segunda fila de asientos son semejantes; tienen brazales, paciencias y costados con caprichosos motivos, y encima de los respaldos unos pequeños tableros recuadrados (más anchos que altos) y en ellos diminutas figuras talladas, expresando variados asuntos históricos ó de costumbres.

Sobre las tres sillas del frente, que están ante la presidencial, hay otros tantos tableros, más altos que los demás, con asuntos bíblicos; y separándolos entre sí, en forma de pilastras, unas figuras de hombre y de mujer, en las que apoya un frontón triangular, decorado con dos estatuítas femeniles sosteniendo guirnaldas.

La tercera fila de sitiales, ó sea el orden superior, tiene los asientos, brazales y pequeños tableros iguales á los demás; pero sobre ellos se eleva un segundo cuerpo, compuesto de basamento con tableros ornamentales, columnas adosadas profusamente decoradas y entablamento, formando el dosel corrido, con ménsulas, frisos y cresteria, excesivamente recargados de tallas plateresca. Las hornacinas que forman los intercolumnios tienen grandes relieves, represen-

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ZARAGOZA

Sillería de la Iglesia del Pilar

tando episodios del Antiguo y Nuevo Testamento en uno de los lados, y de la Vida de la Virgen en el otro.

En la silla central, que es semejante á las demás, está representada la Virgen del Pilar.

Toda la obra es de gran riqueza de detalles, con algunos tableros de mérito muy superior y dignos de un estudio especial por ser verdaderas obras de arte, notándose la diferente factura de los tres entalladores que sabemos trabajaron, y quizá de alguno más que les ayudara.

Como puede verse por la fototipia, este monumento justifica el nombre de plateresco que se dió al estilo de estas tallas, pues más bien parecen trabajo de orfebre que de maestro entallador.

Se atribuye su traza y parte de la obra al artista navarro Esteban de Obray, el cual dícese cobró solamente seis ducados por aquélla y sesenta y dos mil sueldos por la mano de obra, en la que le ayudaron Juan Moreto y Nicolás Lobato, vecinos de Zaragoza. La empezaron en el 1542, terminándola en el 1548.

Catedral de Burgos.—Es la sillería de su coro una de las más características y rica en adornos, de las que se labraron en estilo plateresco; en su mayor parte es obra de Felipe de Borgoña, y consta de dos órdenes de asientos en madera de nogal, formando un total de 103, 44 bajos y 59 altos. Estos están separados entre sí por columnas estriadas en espiral, desde el tercio inferior del fuste, que está decorado con variada ornamentación. Sobre las columnas hay un pequeño friso ornamental, del cual parte una gran escocia, dividida por tantas repisas como columnas hay en el cuerpo inferior; esta escocia, con un gran tablero y crestería calada, forman el guardapolvo ó dosel corrido, en el que aparecen representados en alto relieve pasajes del Antiguo Testamento, separados entre sí por estatuítas exentas, correspondientes una á cada repisa, significando otras tantas imágenes de santos y santas.

En los tableros de los respaldares altos hay relieves con escenas de la Vida y Pasión de Jesús, y sobre cada uno de ellos una hornacina de casquete en forma de concha, cuyo centro es una cabeza humana.

Los tableros bajos están decorados con motivos vegetales y animales fantásticos propios del estilo; y los asientos, lo mismo éstos

que los del orden inferior, tienen incrustaciones caprichosas de madera de boj.

Las sillas del orden inferior son semejantes á las otras, y los tableros altos, separados entre sí por pilastras decoradas, representan milagros y escenas de la vida de santos.

La silla arzobispal tiene en el respaldo inferior un medallón ovalado, con el Rapto de Europa (asunto extraño que no sabemos si tendrá un significado especial, ó si será sólo muestra de la influencia del clasicismo pagano); en el superior está la Oración del Huerto, y más alto, Abraham y sus hijos. Rematando en un dosel con la Asunción de la Virgen, El Padre Eterno y un pequeño obelisco que sirve de final.

En toda la obra se nota un trabajo esmerado y prolijo, estando decorados todos los espacios, sin quedar libres de adorno más que los absolutamente precisos. Hay figuras muy bien hechas y con buenos ropajes; en otras se nota cierta desproporción. Son muy curiosas: las de un *Obispo llevado por un demonio, el gallo de Santo Domingo* y otras de brazales y costados. Resultan muy interesantes los tableros en que aparece el grupo de *Noé y sus hijos, Noé labrando la viña, éste y su familia en el Arca dando suelta á la paloma* y mirando como vuela, etc., etc.

Entre los otros tableros los hay interesantísimos, tanto por la expresión como por los detalles de indumentaria y por lo que reflejan las costumbres de la época, pero que de estudiarlos detenidamente nos apartaría del objeto de nuestro estudio.

Por el año de 1527 trasladóse la sillería, desde la Capilla Mayor á la nave central, siendo Obispo D. Pascual de la Fuente de Ampudia, y entonces trabajaron en ella Esteban Jaqués y Simón de Bueras. Se hicieron las sillas colaterales, sin cortar el paso de uno á otro costado por el frente ó testero del coro, hasta que un Obispo, el Ilmo. Señor Vela, mandó trabajar la silla presidencial, tomando por modelo la del Arzobispo de Granada y gastando en ella mil ducados. Se colocó primero al lado de la del Deán, hasta que D. Antonio Zapata (1) mandó ponerla en medio, cerrando la nave y construyendo el trascoro.

(1) Tenían por armas los Zapata, gules y cinco borceguíes ajedrezados de plata y sable en souter y la bordura del campo fileteada de oro y barra de sable con la bordura de lo mismo, timbrado el escudo de una cruz y una traversa de oro con el capelo.

JAEN: Silleria de la Catedral

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BURGOS

Silleria de la Catedral

Capilla del Condestable.—Una de las capillas más interesantes de la Catedral burgalesa es la del Condestable, en uno de cuyos ángulos existe una pequeña sillería compuesta de 12 sitiales, labrados en estilo Renacimiento, con columnas abalaustradas, apartadas de los respaldos y sirviendo de apoyo á un cornisamento que forma el dosel.

Es muy sencilla y de escaso mérito artístico.

Catedral de Jaén.—Para la construcción de esta sillería debió servir de modelo la de la Catedral de Burgos, pues tanto por el trazado general como por los asuntos y forma de estar tratados, parece hija de aquélla; y decimos hija y no hermana, porque ciertos detalles parecen indicar una fecha un poco posterior, aun cuando las diferencias que se aprecian bien pudieran depender de ser otros los artistas que ejecutaran sus tallas.

Tiene, como aquélla, dos órdenes de sillas; la distribución de tableros está hecha en igual forma, con la misma abundancia de ornamentación, análogos asuntos desarrollados en los tableros, estatuitas en el cornisamento, incrustaciones en los respaldos, etc., etc., siendo las únicas diferencias los fustes de las columnas que separan los tableros, que aquí aparecen decorados en su totalidad y en la de Burgos son estriados en su mayor parte; y las conchas de las hornacinas, que en ésta tienen medias figuras de los Profetas y en la burgalesa son sólo cabezas.

Tiene el coro puertas laterales, con adornos tallados y escaleras de cinco peldaños.

Consta la sillería de 63 sillas altas y 42 bajas, mas otras 14 (siete á cada lado), destinadas á los huéspedes, separadas de las demás por unas grandes portadas de mármoles; estas sillas son semejantes á las del orden superior, pero sin que el cornisamento forme dosel, sino que está situado en el mismo plano de los respaldares. Delante de ellas, en vez de atril, hay un antepecho reclinatorio, también tallado.

La silla episcopal guarda relación con el resto de la obra, siendo su principal diferencia el mayor tamaño y el gran saliente del cornisamento.

Monasterio de Celanova (Orense).—Este Monasterio tiene dos sillerías: una en el coro alto (situado á los pies del templo), labrada en madera de nogal, pero muy sencillamente decorada con ligera ornamentación y sin figura humana, por lo cual no tiene importancia den-

tro de nuestro estudio. La otra, que también es de madera de nogal, se encuentra colocada en el coro bajo, en el centro de la nave principal, comunicándose con la iglesia por una puerta de dos hojas, en las que están talladas las imágenes de San Pedro y San Pablo.

Esta sillería está ejecutada con arreglo al mismo plan que las dos citadas, aun cuando con menos riqueza, sirviendo de motivos para los relieves de los tableros altos distintos episodios de las vidas de San Benito, San Rosendo y otros santos de la Orden.

Monasterio de Montserrat.—Esta sillería, muy interesante por sus finos relieves y esmerada ejecución, parece que fué labrada hacia el año 1578 por Cristóbal de Salamanca.

Está construída con escogidas maderas, y sus interesantes relieves representan misterios de la vida de Jesús, siendo célebre el que significa *La Tentación del Señor en el Desierto*, porque aparece el demonio en hábito de fraile (modo bastante frecuente, en aquella época, de vestir al demonio).

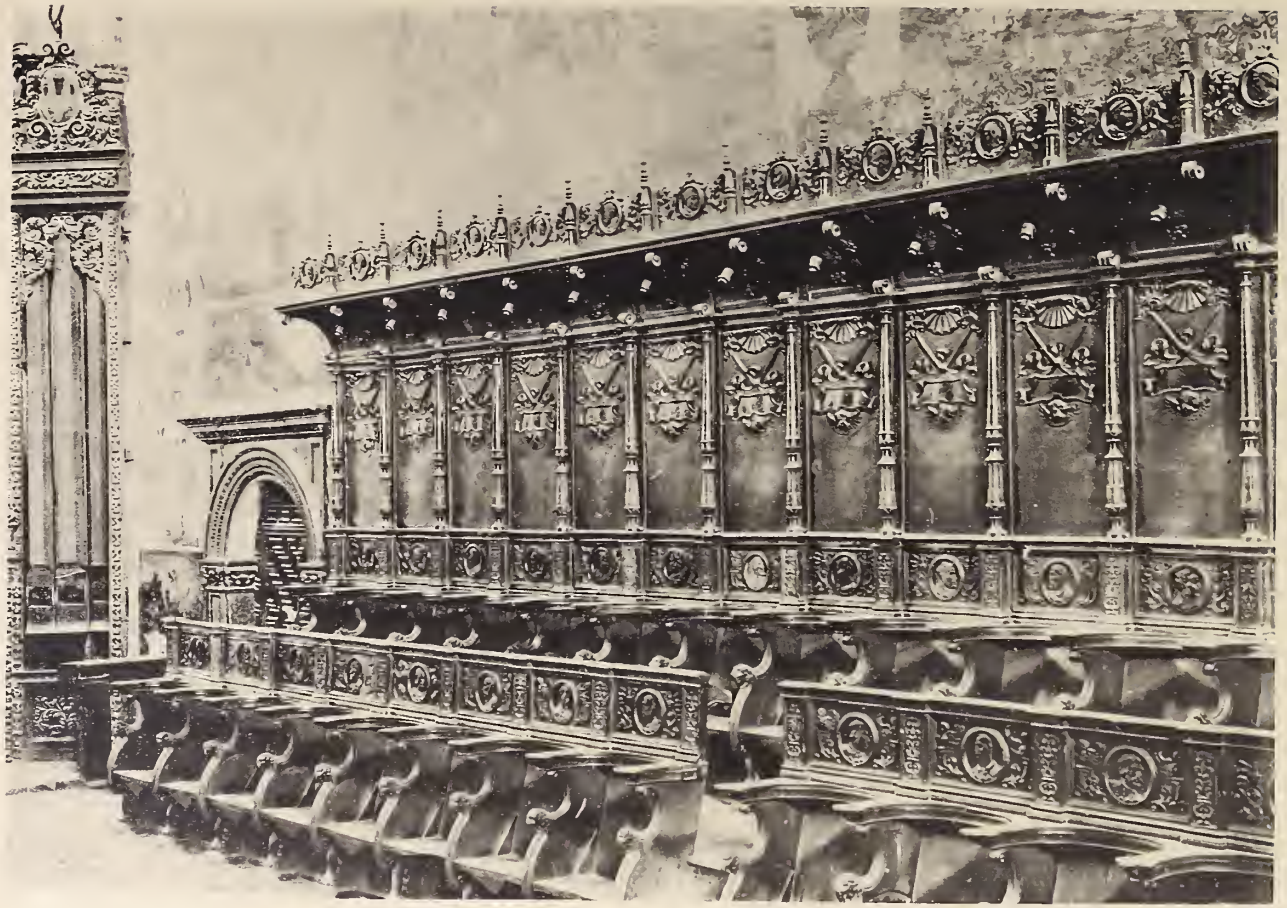
Catedral de Barbastro. — Está situada la sillería en coro bajo en la nave central, frente al altar mayor. Es de buen gusto y esmerado trabajo, y lo mismo que las anteriores de este grupo, aparece compuesta por tableros decorados, columnas separando los tableros, guardapolvo corrido y friso ornamentado.

Fué comenzada por Jorge Commón, que trabajó en ella hasta el año 1584, y la terminó Juan Cubero, natural de Barbastro, que había empezado á trabajar en ella el año 1594.

San Jerónimo de Granada. — El coro de este antiguo Monasterio está colocado á los pies de la iglesia, y su sillería, que es de elegante y sencillo estilo plateresco, consta de dos órdenes de asientos, siendo digno de atención el sillón central en forma de banco.

Las sillas bajas tienen sobre sus respaldos unos pequeños tableros decorados de un modo simétrico con tallas de arte plateresco, cuya composición consiste, en un busto encerrado dentro de un círculo y dos animales fantásticos con hojarascas y motivos característicos del Renacimiento. Separando un tablero de otro hay pilastras decoradas con gran sencillez.

Las sillas altas tienen tableros análogos á los de las bajas y sobre ellos otros mayores, sin más decoración que una concha con cintas y pendiente de ella una cartela con versículos de los *Salmos*. A los la-



Cliché de Francisco Román *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

GRANADA

Sillería del Monasterio de San Jerónimo

dos de estos tableros, pilastras abalaustradas, que sostienen una gran escocia ó guardapolvo decorado con rosetones y rematada por crestería de medallones, bichas y pináculos, en perfecta consonancia con el resto del decorado.

El tablero correspondiente á la silla prioral ostenta un bajo relieve, cuyo asunto es la Virgen María estrechando al Divino Niño entre sus brazos; encima se ve al Padre Eterno. Termina el guardapolvo en un frontón con niños sedentes á los lados.

Los brazales de las sillas extremas los forman bichas muy bien talladas.

A Gil de Siloe se atribuye la traza, y de su mano ha de ser el relieve central y algunos adornos, muy superiores á los otros, y que sin duda hubieron de servir de ejemplo para ejecutar los demás á otros tallistas, con mejor ó peor arte, pues se aprecia bastante desigualdad en la ejecución de las tallas.

En conjunto, es una sillería muy aceptable, de gran uniformidad y gusto sencillo.

Iglesia de Santa María en Berlanga de Duero (Soria).—Está situada la sillería, en coro bajo, en el centro de la iglesia. Se compone de 51 asientos, distribuídos en dos órdenes. La silla del Prelado tiene en su respaldo las imágenes de San Pedro y San Pablo, y en las puertas están talladas (combinadas con los adornos) cabezas de los Profetas. Los tableros de los respaldares y el cornisamento saliente están decorados con tallas ornamentales. Es de madera de nogal y se cree fué labrada por el año 1580.

Todas las demás sillerías pertenecientes á este período son muy sencillas, como sucede con las de la Capilla Real de Granada, Santa Inés de Sevilla y panteón de Osuna.

Sillería de la Capilla Real de Granada.—Situada en coro alto, dos órdenes de asientos, buena época plateresca con reminiscencias ojivales. Los asientos bajos tienen brazales tallados en forma análoga á los de estilo ojival y unos tableros ornamentales sin figura alguna en sus tallas. Los tableros que están sobre los asientos altos son completamente lisos, separados por pilastras decoradas que sostienen un pequeño friso decorado sencillamente. Las sillas son descubiertas, sin dosel de ningún género.

Se cree que la traza fué de Diego de Siloe.

Santa Inés de Sevilla.—La sillería de este convento (según referencias) parece ser que está labrada en madera de roble, en estilo plateresco, con grupos ornamentales de flores, frutas, escudos tallados en sus tableros, separados entre sí por columnas abalaustradas.

Osuna.—En el Panteón que los Duques de Osuna tienen en la villa de este nombre, se guarda una pequeña y original sillería de coro, colocada en el centro de la capilla subterránea.

La forman solamente once sitiales, tres en el frente y cuatro á cada lado. Es de madera de nogal, y las labores de talla que adornan los costados de cada asiento son de lo mejor y más fino que se trabajó en ornamentación plateresca. Se ven figuras humanas y de monstruos con adornos muy bien compuestos, denotando un maestro entallador de primera, formando su riqueza contraste con la sencillez de los respaldos, que son completamente lisos. Los tableros altos son igualmente sin adorno ninguno y giran horizontalmente hasta dejar libre el espacio comprendido entre las columnillas abalaustradas que los separan entre sí y sostienen la pequeña crestería calada.

Las misericordias son preciosos capiteles ornamentales.

En la *Colegial*, que está sobre el Panteón, hay otra sillería en el centro de la nave; pero es solamente obra de carpintería, sin el menor adorno.

En la iglesia del Hospital existe otra (en el coro alto) con tallas barrocas de hojarasca y cartelas sin valor alguno.

En Santo Domingo y San Francisco hay otras dos con pinturas de santos de poco valor y sin tallas, y en el convento de Dominicos otra con tallas de escaso mérito.

Catedral de Cuenca.—La sillería de esta Catedral estuvo situada primeramente á los lados de la nave central en los dos brazos del crucero, y se trasladó al lugar que hoy ocupa en la nave principal (entre la tercera y sexta arcada) para dejar sitio á la portada del claustro. Compónese, como la generalidad de las sillerías pertenecientes á Catedrales, de dos órdenes de asientos; en los respaldares del orden superior hay talladas imágenes de santos, estando divididos los entrepaños por columnas estriadas que sostienen un sencillo cornisamento. El orden inferior tiene también tableros altos y bajos, pero sin talla alguna.

La silla episcopal es de mayores dimensiones que todas las demás

Cliché de Francisco Román *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

GRANADA

Sillería del coro de la Capilla Real

y tiene sobre su respaldo un escudo heráldico, y á los lados dos figuras de mujer representando la Justicia y la Gracia divinas. El escudo está partido con cinco lises en una banda y dos leones en la otra; alrededor de todo él corre una faja con souter, castillos y leones; debajo del sombrero del Obispo tiene una corona. La figura tallada en el respaldo, en vez de ser la imagen de un santo, representa la del Salvador bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo el globo con cruz con la izquierda.

Respecto al coste, época y autor de esta sillería, tenemos escasos datos, por ser el archivo de la Catedral uno de los muchos que están sin ordenar y completamente cerrados al público; hay noticias de que por el año 1557 se abonaron á un tal Villadiego, maestro entallador, la cantidad de 16.875 maravedís por reparar la sillería y por un púlpito, y sábese que trabajó también en ella el maestro Pedro Saceda, y más adelante, en 1612 y 1617, Juan Martínez, Bautista Crescencio y otros.

Las líneas generales están trazadas según las corrientes del neoclasicismo; pero abundan los detalles barrocos, propios de los siglos XVII y XVIII. La fecha de 1557, en que aún no se había manifestado en España el barroquismo, no se aviene con el decorado de los tableros ni con la silla presidencial, por lo cual nos parece que el entallador Villadiego debió trabajar para la sillería antes de su traslación, puesto que el carácter de la actual está ya dentro de lo que empieza á construirse hacia el 1612 por Martínez y Crescencio, influidos ya por las corrientes de barroquismo llegadas de Italia Nosotros creemos que la traza y carpintería en general están dentro del estilo de Herrera, y por tanto pueden ser del 1557; pero los tableros y sillón episcopal han de ser, cuando menos, de comienzos del siglo XVII, por lo cual es probable que al hacer el traslado desde el crucero (encontrando la sillería de poca vista) le añadieran las tallas y el sillón del Obispo para dar más suntuosidad á la obra.

PELAYO QUINTERO.

(Continuará.)

ANTECEDENTES PARA EL ESTUDIO

DE LA

Arquitectura Cristiana Española.

(Capítulo inédito de la Historia de la Arquitectura Cristiana Española, *premiada en el concurso internacional «Martorell» y próxima á publicarse.)*

Hasta fines del siglo XVIII nadie intentó escribir una Historia de la Arquitectura Cristiana en España. Los prolegómenos de ella están en las Crónicas de Sebastián de Salamanca (siglo IX); Sampiro, el Silense y Pelayo de Oviedo (siglo XI); Ximénez de Rada y Lucas de Tuy (siglo XIII); el Burgense y el Gerundense (siglo XV), y demás cronistas de los siglos medios que nos dejaron noticias inapreciables, aunque no siempre exactas, sobre fundaciones de iglesias y monasterios. No son menos valiosas las aportadas por algunos viajeros, aunque sólo datos sueltos pueden sacarse de sus escritos: Benjamín de Tudela (siglo XIII), Marineo Sículo y Andrés Navagero (siglo XVI), son los más conocidos.

Vienen luego la serie de escritores, eclesiásticos en su mayoría, que durante los siglos XVI, XVII y XVIII escribieron sobre Historia civil y religiosa de España. La *Historia* y demás obras de Sandoval (1560-1621); el *Viaje Sacro*, de Morales (1572); la *Crónica de la Orden de San Benito*, del P. Yepes (1609); los *Cisterciensium annalium*, del Padre Manrique (1649); las *Antigüedades de España*, de Berganza (1670); *La España Sagrada*, del P. Flórez (1749), continuada por Risco; el *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, del P. Zaragoza (1780); *El viaje literario por las iglesias de España*, de J. Villanueva (1803), y algunas más son fuentes de abundante caudal donde habrá de beber todo el que quiera escribir nuestra historia artística.

Ocioso sería analizar estas obras que andan en manos de todos. De una sola lo haré, atraído por sus condiciones especiales.

Ambrosio de Morales, el sabio profesor de la Universidad de Al-

calá y cronista de Felipe II, emprendió en 1572, por mandato de éste, un viaje por Asturias, Galicia, parte de Castilla la Vieja y otra del antiguo reino de León. A su vuelta, Felipe II, que como dice Flórez, era *hombre nacido para todo,* quiso oir de sus propios labios la relación de su viaje. Después, Morales lo escribió con el nombre de *Viaje Sacro;* pero el manuscrito que se guardaba en la Biblioteca de El Escorial no se publicó hasta 1765, por los cuidados del P. Flórez.

El objeto del viaje de Morales fué exclusivamente certificar sobre *reliquias, enterramientos reales y libros antiguos.* Sin embargo, el cronista de Felipe II, hombre de gran sentido, amplia inteligencia y espíritu abierto á todas las sensaciones, se excede poco á poco de su misión, y sin olvidarla, se entrega á la descripción de relicarios y alhajas, que tienen hoy valor inapreciable por constituir un inventario de cosas para siempre desaparecidas. Y hace algo más: entusiasmado con el arte, describe la parte arquitectónica de muchas iglesias, siendo notabilísimo y digno de llamar la atención que aquel hombre, viviendo en plena época *escurialense,* se entusiasme con las iglesitas pelagianas. Clásicas son las descripciones de San Miguel de Linio, Santa María de Naranco y de Aniago, y dignas de recordación las frases que dedica á Covadonga, prueba clarísima de alto espíritu y certero punto de vista (1). Claro es que dados el objeto del *Viaje* de Morales, y la época, no ha de pedírsele apreciaciones exactas sobre materia arquitectónica: aun sin ellas basta lo contenido en el *Viaje Sacro* para darle inmenso valer.

En el siglo XVII hay que citar como escritores técnicos, cuya importancia en la historia de la Arquitectura hemos de ver á su tiempo, á dos. Simón García, arquitecto de Salamanca, es autor de un *Compendio de arquitectura,* y si no es historiador de ella, tiene la valiosa condición de haber consignado datos de positivo interés para formarla. Algo de esto puede decirse de Diego López de Arenas, autor de un *Tratado de carpintería de lo blanco,* que demuestra la perduración en España de los procedimientos mudejares (2).

(1) Tratando de la obra de madera de la cueva, atribuída á Alfonso el Casto y tenida por milagrosa porque no se pudre, escribe: «Dios más que esto puede hacer; mas yo veo manifiestas señales en todo de obra nueva y no de tiempo de aquel Rey.»

(2) No se citan aquí todos los dogmatizadores de la Arquitectura seudo-clásica, que comienzan en Diego Sagredo y acaban en el cura Ortiz y Sanz, porque nada aportaron á la *historia* del arte cristiano español.

La verdadera historia de la Arquitectura española alborea en el siglo XVIII, con el conocidísimo *Viaje*, de Ponz, publicado en 1787. Al emprenderlo se propuso principalmente «hablar de los edificios y obras públicas que existen en España, manifestando el artificio y excelencia de algunas, así como la falta de inteligencia y propiedad de otras». A pesar de estos propósitos, trata de cuanto le sale al paso, haciendo un libro que, dicho sea con el debido respeto, fatiga y desorienta al que, engañado con aquel programa, busca la nota arquitectónica. Es, sin embargo, obra capital en nuestra historia artística; mas aquí habré de renunciar á seguirla en sus diez y ocho tomos. Su criterio está retratado por modo admirable en aquel pasaje en el cual, puesto en el ábside de la Catedral de Toledo, teniendo á un lado el «Transparente», de Tomé, y á otro el altar de San Ildefonso, de D. Ventura Rodríguez, establece la comparación entre la arquitectura churrigueresca y la neo-clásica. Todos los improperios del Diccionario le parecen suaves para la primera, y todas las alabanzas para la segunda. De la arquitectura gótica, que él cree *tudesca*, ó sea originaria de Alemania, confiesa que tiene mucho que admirar; pero su inteligencia de ella no va más lejos.

No puede considerarse en realidad como historiador de Arquitectura el ilustre D. Antonio Capmany (1779), aunque lo es, y muy notable, de la marina, comercio y artes de Barcelona. Sus noticias históricas sobre las relaciones de Cataluña con Grecia, Siria é Italia son, por incidencia, de gran importancia. Algo trata de Arquitectura en el tomo III de su obra; mas fuera de la tendencia admirativa hacia el arte gótico, muy de alabar en su época, poco se encuentra en sus páginas como datos históricos de Arquitectura, aunque otra cosa digan sus panegiristas.

Llegamos por fin á un nombre ante quien hay que descubrirse con respeto: D. Gaspar Melchor de Jovellanos. Verdaderamente se adelantó á su tiempo, no sólo por su penetración arqueológica, sino en la manera de tratar los temas de Arquitectura; porque hasta entonces estos estudios se concretaban á descripciones é impresiones de los monumentos y á datos históricos ó biográficos de fechas y artistas. No así Jovellanos, que entró derecho por el campo de la Arqueología comparada y de los orígenes de los estilos en la forma y manera que estas materias han alcanzado en nuestro tiempo.

Al publicar en 1770 el *Elogio de D. Ventura Rodriguez*, que había leído ante la Real Sociedad de Madrid el 19 de Enero de 1788, lo adicionó con unas «Notas», que son el primer esbozo de una historia de la Arquitectura española. Apartándose de la forma puramente descriptiva, investiga orígenes y establece comparaciones de gran valor. El fué el primero que protestó contra la común creencia del barbarismo artístico de los godos españoles; quien señaló la importancia de la Arquitectura *asturiana*, como denominó á la primera de la Reconquista; quien valientemente apostrofó á los arquitectos españoles para que se empapasen del arte nacional antes de ir á estudiar el extranjero; quien con verdadero talento de adivinación atribuyó á las influencias de Oriente el desarrollo de la Arquitectura gótica, sentando una teoría que ochenta años después han confirmado los descubrimientos de la Persia y de la Siria; quien entrevió que el arco apuntado había sido usado por los egipcios. Allí se apuntan por primera vez curiosas observaciones sobre la Catedral de Córdoba y la procedencia de sus capiteles; así como los primeros pasos del mudejarismo, dados por los esclavos moros que inspiraron á los artistas pelagianos.

Ante tal labor, bien puede dispensársele errores de algún bulto, naturales en la época y en hombre sometido á la influencia clásica. Negó la existencia en España de edificios visigodos; no distinguió la Arquitectura románica; calificó mal los albores del Renacimiento italiano, clasificando entre los artistas góticos á Juan y Andrés de Pisa; ignoró los monumentos de transición entre el románico y el ojival, lo que le sirvió de fundamento para afirmar que la Arquitectura ojival había aparecido simultáneamente y con entera perfección en toda Europa, y atribuyó caprichosamente á las máquinas de guerra de los cruzados las formas de la Arquitectura gótica (1), estableciendo un paralelo fantástico entre la Catedral de Burgos y un castillo de madera. Pero no era posible pedir el acierto en todo ni la exactitud en sentar doctrinas que aún hoy mismo están en tela de juicio.

Insignificante es el libro de Bosarte sobre Segovia, Valladolid y Burgos, y no merecería nombrarse si no fuera por citar la estupenda afirmación de que la Arquitectura de la Edad Media es una *depravación* de la antigua greco-romana.

(1) Un siglo después, sin embargo, el arqueólogo francés Mr. Courajod sostiene una teoría análoga en sus *Origines de l'Art Roman et Gothique*. París, 1899.

Llegamos, por fin, á la obra capital para nuestro asunto: el libro *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amirola, con notas y y adiciones de D. Juan Cean Bermúdez (1829), verdadero monumento elevado por estos dos hombres ilustres á la cultura artística de España. No he de analizar esta obra, cuyo único defecto es quizá el escaso lugar en ella concedido á la Arquitectura medioeval, aunque sí merece un examen el discurso preliminar de Cean Bermúdez, primera historia de la Arquitectura española, hecha con el carácter de tal, puesto que la obra de Jovellanos no era más que una disquisición sobre el tema.

Cean Bermúdez divide la historia de la Arquitectura española en diez épocas: I Primeros pobladores, caracterizados por las chozas de troncos. II. Venida de los fenicios, los focenses, los tartesios y los cartagineses; comienza la construcción en piedra. III. Romanos, que según el autor, habían inventado el orden dórico, el jónico y el corintio, dándoles formas que «á nadie es dado alterar sin incurrir en la nota de prevaricadores de la noble Arquitectura». IV. Los godos, de quienes dice que no conocían la simetría. Señala (progresando en esto sobre Jovellanos) como obras godas San Millán de la Cogolla de Suso, la iglesia de San Salvador de Leyre, las ruinas de Santa Leocadia de Toledo, San Román de Hornija, San Juan de Baños y la iglesia de Vamba. V. Los árabes. Este período está tratado con verdadera ignorancia del tema; pero no ha de extrañarnos, cuando hoy mismo esperamos de quienes pueden y saben una historia de la Arquitectura árabe en España que se salga de los lugares comunes, con la división de los períodos bizantino, mauritano y granadino. VI. Arquitectura asturiana. VII. Gótica, tudesca ó ultramarina. En estos períodos sigue á Jovellanos *ad litteram*, incurriendo en el mismo desconocimiento del estilo románico. Poetiza un poco también en este último período sobre las bóvedas góticas, «que imitan las palmeras de la Palestina». VIII. Renacimiento. Con Herrera llegó la Arquitectura española al colmo de la perfección. IX. Churriguerismo. Sigue á Ponz en sus insultos á los arquitectos de esta época, y llama *chafallón* á Rivera, *heresiarcas* á los Churrigueras, *furibundo* á Barbás y *badulaques* á todos los restantes. X. Seudo-clásica. Aquí agota el repertorio de las alabanzas, afirmando que la Arquitectura de

esta época fué digna continuación de los esplendores escurialenses.

Tal es, en síntesis, la primera etapa de nuestra historia arquitectónica. Antes de entrar en la segunda conviene sentar un curioso hecho. Desde Ambrosio de Morales hasta Cean Bermúdez (siglos XVI á XIX), es decir, en toda la época de amor al clasicismo con más ó menos variantes, en la que el odio á todo lo medioeval, calificado de bárbaro, es ingénito; en la época, en fin, en que se destruyen las construcciones románicas y góticas para levantar las insulsas seudoclásicas, todos los autores, Morales, Jovellanos, Capmany, Llaguno y Cean Bermúdez (con la sola excepción de Bosarte), tienen frases de alabanza para la Arquitectura de la Edad Media. Y es curioso que Ambrosio de Morales, que pasa casi indiferente ante las catedrales más grandiosas, se extasía con San Miguel de Linio y Santa María de Naranco. Honor es todo ello de los escritores españoles y prueba de su elevado criterio.

Ábrese al mediar el siglo XIX la segunda etapa de estos estudios. La más constante comunicación con los países que los desarrollaban, el desenvolvimiento de la cultura artística, el renacimiento romántico en la literatura y la aparición de hombres eminentes que á ello se dedican, son causas del notable incremento que toma entre nosotros la ciencia arqueológica. Los trabajos de Inclán Valdés, Caveda, Carderera, Amador de los Ríos, Rada y Delgado, Assas, Tubino, Savirón, Quadrado, Piferrer, Riaño, Pi y Margall y algunos más son documentos inapreciables para aquella ciencia. Mas siéndolo, no los informa el sentido que hoy se exige, pues careciendo sus autores, con ser tan eminentes, de los conocimientos técnicos necesarios á quien haya de ocuparse de arte tan exacto y preciso como es la Arquitectura, limitábanse la mayoría de las veces á estudios abundantes en fechas y documentos, pero ayunos de apreciaciones técnicas, indispensables para seguir la marcha histórica de las escuelas y de los estilos. Dedicaré breve espacio á las obras de los principales autores citados.

D. Juan Miquel Inclán Valdés publicó en 1833 unos *Apuntes para la historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*, obrita de escasa importancia y que se cita tan sólo por dos cosas: ciertas apreciaciones sobre la Arquitectura visigoda, de las que en su lugar me ocuparé, y los enor-

mes absurdos que sienta sobre la Arquitectura gótica, en su afán de probar lo que constituyó el objeto de su libro, ó sea que aquella Arquitectura surge en España con anterioridad á los demás países de Europa, á los cuales nada les debe.

Entre 1846 y 1849 dió D. Manuel Assas en el Ateneo de Madrid un curso de Arquitectura española, publicado más tarde en el *Semanario Pintoresco Español.* Coincidió con aquellas lecciones la publicación por el mismo Sr. Assas del *Album artístico de Toledo;* y ambos trabajos merecen especial mención, por cuanto contuvieron apreciaciones de cierta novedad sobre el arte visigodo.

El *Ensayo histórico sobre la Aquitectura española,* del Sr. D. José Caveda, dado á la estampa en 1849, es ya una meritísima y completa historia, en la que recopilando datos de Llaguno y Cean Bermúdez y las propias observaciones, presentó con relativa extensión un cuadro completo de la Arquitectura nacional con una clasificación justa y un plan metódico. Datos interesantes, descripciones animadas, estudios de Arquitectura comparada con las demás artes de cada época y otras muchas circunstancias, avaloran este libro, hoy anticuado, pero cuya consulta será indispensable siempre á quienes de la materia hayan de ocuparse.

Tres publicaciones magnas acometiéronse por el promedio de la época que nos ocupa: *El Museo Español de Antigüedades, Los Monumentos arquitectónicos de España* y los *Recuerdos y bellezas de España.* Constituyen las dos primeras pequeñas monografías escritas por Amador de los Ríos, Rada, Assas, Tubino, Madrazo, Savirón, etc. No es la Arquitectura el tema exclusivo del *Museo;* pero no falta en él. Respecto á los *Monumentos,* cuanto se diga en alabanza suya será pálido. Si algún defecto puede achacársele es su misma monumentalidad. Con tal obra entró España de lleno en las corrientes modernas de investigación arqueológica, prestando un servicio inapreciable. Pero todavía lo es más, en el sentido arquitectónico, la publicación de los monumentos en plantas, alzados y secciones Compruébase aquí que en los estudios de Arquitectura de nada sirve la descripción más minuciosa y poco los dibujos pintorescos; que el alma, para la comprensión de un edificio, es el plano.

Trae como por la mano esta última observación á tratar de una obra que debiera haber prestado un gran servicio á estos estudios:

la *España Artística y Monumental*, de Pérez Villamil y Escosura, publicada en París entre 1842 y 1846. Son su base los dibujos representando monumentos españoles; pero de tal modo fantaseó el artista, que su obra no sólo es inútil, sino perjudicial, pues ha desorientado á algunos arqueólogos extranjeros (1), haciéndoles aceptar como fieles y exactas unas representaciones dignas tan sólo de ilustrar una «España» á lo Teophilo Gautier.

Capítulo aparte merece la célebre obra de Parcerisa y Quadrado, continuada después por muy notables escritores.

Era D. José Quadrado un historiador que hacía revivir las épocas que tocaba con su pluma. La enorme labor que llevó á cabo constituye una de las glorias nacionales, y los *Recuerdos y bellezas de España* son libros de constante consulta. Acompañaron y siguieron al ilustre escritor mallorquín, Piferrer, Madrazo, Pi, Llorente, Amador de los Rios (hijo), Rabal, etc., etc.; pero hay que confesar que no todos brillan con igual luz que el iniciador. En conjunto, los *Recuerdos y bellezas de España*, si no es la historia de la Arquitectura española, es un libro indispensable para escribirla. Un defecto tiene: la magia de las plumas de Quadrado y Piferrer describen poetizando, y el que pretenda averiguar la disposición y estructura de un monumento, se verá mil veces perplejo y vacilante. Quien esto escribe, puede decirlo prácticamente, por haberse visto precisado en muchas ocasiones á emprender largos y no cómodos viajes para estudiar un edificio sublimemente descrito é historiado, pero medianamente visto y comprendido desde el verdadero y exacto aspecto arquitectónico.

La época que sigue es la que pudiera llamarse monográfica. Los Discursos de recepción en las Academias de Bellas Artes; las Revistas de las Sociedades sabias españolas; las monografías de monumentos arquitectónicos publicadas por la Sociedad Central de Arquitectos, por la de Arquitectos de Cataluña y por distintos particulares; los estudios publicados en los *Boletines* de la Institución libre de Enseñanza, de la Sociedad Española de Excursiones, de la Castellana, de la Catalana, de la Artístico-arqueológica de Barcelona, de la Luliana, del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos y otras *Revistas*

(1) C. Enlart la cita entre las fuentes de información de la Arquitectura española, en la Bibliografía de la *Histoire de l'Art*, de A. Michel, tomo I, segunda parte, pág. 588.

y *Boletines;* los informes oficiales de declaración de *Monumentos Nacionales;* las lecciones dadas en las Escuelas de Bellas Artes, de Arquitectura y de Diplomática, en la de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid, en el Centro excursionista de Barcelona, en el Ateneo de esta ciudad y multitud de artículos y libros más ó menos completos (entre ellos una continuación de los *Monumentos Arquitectónicos de España* con nuevo y laudatorio plan), han hecho entrar de lleno los estudios de Arquitectura española en el camino que hoy siguen en Europa, y en el cual no vamos tan retrasados como á primera vista parece (1).

¿Qué parte cabe á los extranjeros en esta serie de estudios? Permítaseme decir que, con contadas excepciones, poco y de escaso brillo. Cierto que Lubke, Choisy, Fergusson, Coirroyer y demás historiadores generales de Arquitectura tratan en sus libros de la nuestra. Pero no hacen sino sentar generalidades, fundándose en datos anticuados y sin ningún estudio directo de los monumentos. Los que han querido descender á más detenido análisis, caen en errores de bulto; así el alemán Gull confunde el estilo ojival primario con el románico-arcaico de los tiempos de Alfonso VI de Castilla; Gonse sienta de plano hechos que, como los relativos á la Catedral de Toledo, no confirman ni los documentos ni los monumentos; Marignan, que visitó España, sacó la peregrina consecuencia de que no tenemos edificios anteriores al final del siglo XII, y ni vió ni entendió nuestra curiosa Arquitectura mozárabe de la décima centuria, y Justi, aunque más conocedor de nuestros monumentos y sagaz investigador de puntos de arte español, hace sólo un rápido análisis de la Arquitectura, que no es su especialidad.

Lugar y mención especiales merecen en esta reseña dos extranjeros: el inglés Street y el francés Enlart.

Street era arquitecto. Conocedor profundo del arte cristiano (del ojival principalmente), cuyos monumentos de toda Europa había estudiado, visitó España, y delante de nuestros templos dibujó y anotó con tan certero punto de vista, que su libro sobre *El Arte gótico en*

(1) Exigirían mención capitalísima los tomos del *Inventario Monumental de España*, que se lleva á efecto con el auxilio, algo tardo y pobre, del Estado. Son varias las provincias concluídas y no pocas hay en ejecución, pero nada se ha publicado hasta ahora, ni se ve camino despejado para que el intento resulte útil á estos estudios.

España (1) ha llegado á ser *clásico*, si se me permite la palabra. ¡Lástima grande fué que Street no viese más que una parte muy pequeña de España! De todos modos, su obra es de excepcional importancia. Lo conocido de su texto me revela de hacer su análisis; basta decir que su método se funda en el estudio técnico de cada edificio, dejando á un lado las descripciones poéticas y las lucubraciones literarias.

Enlart es un arqueólogo prestigioso en Europa entera. De larga fecha datan sus estudios sobre la influencia de la Arquitectura francesa de la Edad Media en los demás países, y entre ellos en España (2): y en una obra moderna ha acometido de lleno la empresa de historiar nuestros monumentos (3). Entre sus primeros trabajos citados y este último, media una gran distancia: aquéllos son fragmentarios, y éste es de conjunto; aquéllos se inspiraban en un exclusivismo falsamente patriótico (francés, claro está), y éste ya reconoce en nuestra Arquitectura otras fuentes y un fondo autóctono; aquéllos demostraban una carencia de conocimientos de nuestros monumentos y de nuestros escritores, y éste ya aparece mejor informado. Mas á pesar de ello, ¡cuántos errores, qué confusión y qué falta de orientaciones en la marcha de nuestra Arquitectura! ¡Qué superficial examen ó que desconocimiento de los monumentos! ¡Qué caos en las apreciaciones! La obra de Enlart es, en resumen, un intento apreciabilísimo y en él se nos reconoce, por vez primera, la *beligerancia* en la Europa monumental; pero no servirá de mucho á los que persigan la marcha progresiva de la Arquitectura española.

Finalmente; entre las obras extranjeras relativas á nuestra arquitectura deben citarse dos casi exclusivamente gráficas: *La Arquitectura en España estudiada en sus principales monumentos*, por el arquitecto Max Junghandel, colección de vistas fotográficas con texto su-

(1) *Some account of Gothic Architecture in Spain;* by George Edmund Street. London, 1869.

La parte relativa á Cataluña ha sido traducida al catalán y publicada.

(2) «Origines de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal» (*Bulletin Archeologique:* 1894).—«Origines de l'Architecture gothique en Espagne» (*Bulletin de l'Unión syndicale des architectes français:* 1896).—«Villard de Honnecourt et les Cisterciens» (*Bibliotheque de l'Ecole des Chartes:* 1895).—*Manuel d'Archeologie française:* 1904).

(3) *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chretiens jusqu'a nos jours*, publié sur la direction de André Michel; Armand Colin, París, 1905.

mario (en alemán), de D. Pedro de Madrazo (Gilbers, Dresde), y *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, por Dehio y Bezold (Stuttgart, 1901), copiosa serie de plantas y secciones de monumentos que completan las de los *Monumentos arquitectónicos de España.*

Tal es el arsenal de datos con que cuenta el que en la actualidad acometa la magna empresa de historiar la Arquitectura española. Sobre tan fuerte andamio puede intentarse construir el edificio conforme á los procedimientos de la arqueología moderna.

VICENTE LAMPEREZ Y ROMEA,
Arquitecto.

Monumentos artísticos de Vizcaya.

DOS PALABRAS

Cualquiera que lea, ya las historias y publicaciones que acerca de las Provincias Vascongadas se han escrito especialmente, ya los tratados generales y particulares que sobre la arquitectura cristiana en la Península Ibérica se han publicado, se formará idea pobre del arte religioso en el país vasco, no creerá que existan más que aquellos monumentos hasta ahora conocidos, y muchos de ellos ni siquiera estudiados, que le causen pasmo y despierten nobles sentimientos de profunda estimación, su espíritu se llenará de tristeza al notar la escasez de fábricas cristianas y artísticas en la región vascongada, sobre todo en Vizcaya, al contrario que en el resto de España, donde se admiran suntuosísimas obras erigidas por los Césares, sencillos restos de la monarquía asturiana, bulliciosas lacerías y prodigiosas alharacas del voluptuoso arte oriental, lóbregas y sombrías iglesias del románico-bizantino, esbeltas y atrevidas fábricas del ojival, geniales y ostentosas del plateresco, clásicas y majestuosas greco-romanas, caprichosas y delirantes del churriguerismo.

Mas no se desaliente y embargue su ánimo; desechc la melancolía y la tibieza, justificadas por tal creencia; la ignorancia y el indiferentismo, motivados por tal escasez, y visite los monumentos que están clamando un investigador que los saquen del abandono en que yacen y del olvido en que se les tiene; dígnese contemplar los que subsisten aún sobre pintorescas colinas, en amenísimas vegas y frondosas hondonadas, para convencerse del florecimiento artístico en el país vasco en aquellos tiempos posteriores á la irrupción de los bárbaros del Norte y de la invasión sarracena; entre en aquellos sagrados recintos para que renazca el debido entusiasmo, enalteciendo las bellezas petrificadas en aquellos restos de antigua grandeza, y estu-

die con amor é indecible constancia las marcas indelebles, impresas en las esbeltas portadas, caprichosos capiteles y hermosos ventanales, pues si, como dijo el Marqués de Monistrol, «la arquitectura ha sido la traducción plástica del pensamiento humano, y siempre sus líneas han escrito sobre la superficie de la tierra la historia de los pueblos» (1), allí verá traducido el desarrollo del arte arquitectónico de la intrépida Vasconia al asociarse á las demás regiones de la Península que la prestaron apoyo al establecerse en el país eúskaro; allí verá escrita la influencia poderosa que la religión de Cristo ejerció en la civilización de los vascos, religión que se mantiene firme y constante en el corazón de los hijos de Aitor; allí verá impresa la huella destructora de las feroces é inhumanas luchas fratricidas, pequeñas al principio de la Edad Media, más terribles y sangrientas al alborear el Renacimiento; allí verá manifiesta la acción demoledora de los elementos de la naturaleza, la ignorante despreocupación de los hombres y el deplorable abandono en que han estado aquellas «páginas de piedra», como las llama el escritor vasco señor Lecanda.

SANTA MARÍA DE GALDÁCANO

El viajero que, yendo desde Bilbao á Durango, se detenga en la anteiglesia de Galdácano, distante nueve kilómetros de la capital vizcaína, y extienda su vista por la falda meridional de la sierra de Ganguren, verá entre varios caseríos, comparados por el autor de los cuentos *Color de rosa* á una bandada de palomas que se posan sobre el verde, asentada sobre tupida planicie, un vetusto é infelizmente abandonado edificio (2), muy digno de estudio de artistas y arqueólogos, dominando con majestuosa mirada la extensa cuenca del río Nervión, destacándose la graciosa silueta de sus quebradas líneas del fondo de la sierra, distinguiéndose frondosa hiedra que, colgando de los esbeltos canecillos, cubre la sencilla fachada del Poniente. Si-

(1) Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 10 de Agosto de 1868, pág. 14.

(2) Desde el 9 de Agosto de 1896, en que se inauguró la nueva iglesia parroquial de Galdácano, ha quedado relegada la antigua iglesia á la condición de una ermita en despoblado y á merced de la inclemencia del tiempo.

guiendo el camino real llégase al cruce de dos caminos, el que va á Durango y otro que llega hasta el pórtico de la iglesia antigua de Santa María, como la llaman los vecinos de Galdácano. Rodéala por Levante y Poniente una calzada que parece ser el itinerario de los peregrinos que transitaban á Santiago de Compostela, pasando antes por Larrabezúa, villa del tradicional árbol de Arechabalagana; circúndanla seis caseríos, cuyos moradores rinden culto á la veneranda y bizantina imagen de la Madre de Dios, colocada en uno de los lados del plateresco retablo (1).

BOSQUEJO HISTÓRICO

I

Antes de dar principio á la descripción del venerando templo de Santa María de Galdácano, «verdadera epopeya religiosa escrita en laboriosas piedras sillares», según frase del mencionado escritor felipense Sr. Lecanda, creo conveniente hacer un ensayo histórico de la arquitectura cristiana en Vizcaya, no estudiado hasta ahora (2), para determinar la época y caracteres del tiempo en que fué construída tan interesantísima obra, único camino posible para salir de la confusión en que nos encontramos; pues respecto á los monumentos cris-

(1) El pueblo de Galdácano tributa homenaje á su antigua Patrona en su primitiva iglesia, el día de la Natividad de la Virgen y el día de Animas.

(2) El Sr. D. José Amador de los Ríos, en varios artículos que con el epígrafe de «Estudios Monumentales», «Las Provincias Vascongadas», publicó en la *Revista de España*, números 80, 81, 83, 85 y 87 del tomo XXII, estudia los caracteres de las construcciones cristianas en el país vasco, describiendo y analizando particularmente las iglesias de San Andrés de Armentia y Santa María de Estibaliz (Alava), de las que escribieron concretas monografías D. Manuel Díaz de Arcaya y el Académico D. Sixto Mario Soto; del templo de Idiazabal (Guipúzcoa), y no Villzabal como la llama el insigne arqueólogo; da á conocer también la Cruz Dominicana de Durango; los sepulcros y enterramientos de San Pedro de Tavisa, en Durango; del de Herrán, en Orduña; de los de Vélez de Guevara, de San Miguel de Oñate; del de Don Rodrigo de Mercado y Zuazola en la misma iglesia; del de Pero Martínez y de D. Diego de Alava y Esquivel en la parroquia de San Pedro, en Vitoria. De los monumentos vizcaínos sólo menciona los más notables.

El único que se ha ocupado tanto de las construcciones religiosas como civiles de Vizcaya ha sido el ilustre Superior de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, de Alcalá de Henares, Rdo. D. Juan José de Lecanda, en diversos y acertados artículos que ha publicado en el diario de Bilbao *El Nervión* con el título de «Páginas de Piedra de la Historia de Vizcaya», dándonos á conocer sus impresiones de viaje, hechas á los monumentos que ligeramente describe.

tianos vizcaínos de todas las edades, sólo leemos en los historiadores indicaciones siempre indeterminadas y vagas, sin apreciaciones del mérito de tales obras y muchísimo menos de la analogía con monumentos de otras regiones que nos indiquen los signos determinativos que nos puedan ilustrar en el conocimiento ó fin que tuvieron los constructores al proyectar tan valiosas fábricas, notándose las deficiencias que Caveda nos manifiesta acerca de los cronistas del siglo XVI. En este modo somero y vago de juzgar los monumentos cristiano-vizcaínos no existen desaveniencias ni criterios distintos, excluyendo el famoso *Idolo de Miqueldi*, en Durango; la caprichosa capilla de *San Miguel de Arrechinaga*, en Marquina, y los curiosos *Sepulcros de Arguineta*, en Elorrio (1), de los que se han escrito tan diferentes juicios acerca del origen de tales construcciones.

II

¿Cuándo tuvo origen y fundamento el arte cristiano en Vizcaya? Sin duda alguna cuando fué predicado el Evangelio en esta región y fué abrazada la nueva Ley por los hijos de Euskeria. Y ¿cuándo se introdujo el cristianismo en Vizcaya? Asunto es este de suma importancia y de difícil solución, que ha motivado diversos pareceres entre los que han desarrollado tan vasta materia. Domínguez y Benguria (2) remonta los orígenes de la religión cristiana á los primeros siglos del cristianismo, aduciendo «el hecho incontrovertible de no contarse en el martirologio español mártir alguno sacrificado en el territorio comprendido en las Provincias Vascongadas», contra «las repudiadas teorías de los muy habilitados literatos, que no han tenido embarazo en manifestar que los habitantes de este país vivían aislados, incomunicados, sumidos poco menos que en la barbarie, han considerado como refractorios y hasta indignos de alcanzar la inteligencia de la moral de Jesucristo». El Sr. Labayru sostiene que «hasta principios del siglo V puede decirse que Vizcaya no empezó á ser cristiana, y su cristianización bastante completa á fines del VI» (3),

(1) Nuestro amigo D. Darío Areitio, ilustrado Bibliotecario de la Diputación de Vizcaya, publicará en breve una extensa Monografía acerca de estos sepulcros.

(2) *Jaun Bermeo.—Fastos Históricos y Defensa de la M. N. y M. L. Villa de Bermeo...*, por Santos Domínguez y Benguria; t. I; Paraná, 1902, pág. 84.

(3) *Historia general del Señorío de Vizcaya*, por el presbítero Estanislao I. de Labayru, 1895, t. I, cap. XV.

negando «la autenticidad de la *sierva de Jesucristo* «Vilella», que murió en Vizcaya en el año 77 de nuestra Era», que defienden el Padre Henao y Floranes. Fantástica nos parece la opinión de los señores Amador de los Ríos (1), Cánovas del Castillo (2) y Cénac de Moncaut (3), y de otros historiadores, de que hasta muy entrada la Edad Media no se difundió el cristianismo en la región vasca, fundados en la carencia absoluta de monumentos cristianos de remotas épocas; pero la opinión más razonable y conforme con los principios de sana crítica nos parece la del erudito cronista de las Provincias Vascongadas Sr. Echegaray (4), á quien sigue Díaz de Arcaya (5), «de que la fecha en que la influencia bendita del cristianismo comenzó á irradiar sobre los euskaldunas, puede remontarse nada menos que hasta el siglo III de nuestra Era». No carece de fundamento «que el cristianismo tardó mucho en ser la religión de los vizcaínos, después que Santiago, y acaso también San Pablo, lo predicaron en España», sospecha del Sr. Lecanda por «lo abrupto é impracticable entonces de los bosques de la Euscalerría, lo inaccesible de las montañas, la hostilidad de sus pobladores á recibir influencia alguna de extraña dominación é imposiciones de ningún género, y el apego entrañable á sus costumbres y á sus creencias religiosas» (6). «Las cristiandades formadas por San Saturnino y San Honesto en Navarra, y por San Prudencio en el territorio que hoy donominamos la Rioja, y por San León en la Aquitania, debieron ser la base de partida para la predicación en Vizcaya de la religión de Jesucristo», prosigue el mismo Sr. Lecanda.

Que el origen del cristianismo en Vizcaya se remonta á la tercera centuria de nuestra Era, se deduce de las razones ya aducidas por

(1) *Estudios Monumentales y Arqueológicos* arriba citados.

(2) Introducción de D. Antonio Cánovas del Castillo á la obra «*Los Vascongados, su país, su lengua*, por D. Miguel Rodríguez Ferrer; Madrid, 1873.

(3) *Histoire des peuples et des Etats Syrénéens*, por Cénac de Moncaut.

(4) *Introducción del Cristianismo en el País Vasco.* Conferencia de D. Carmelo de Echegaray, leída por el autor en el salón de Actos del Instituto de Guipúzcoa el día 30 de Septiembre de 1904; San Sebastián, 1905.—También ha tratado este asunto el ilustre cronista en su obra *Las Provincias Vascongadas á fines de la Edad Media*, pág. 47, 73 y 74.

(5) *Armentia, su Obispado y su Basílica de San Andrés*, por Manuel Díaz de Arcaya; Vitoria, 1901, pág. 39.

(6) *Páginas de Piedra de la Historia de Vizcaya*, por D. Juan José de Lecanda. Suplemento Literario de *El Nervión* del 17 de Enero de 1898.

escritores de gran autoridad. «Se sabe por innegable documento—dice el Sr. Díaz de Arcaya—, que ya en 312, en tiempo de Constantino *el Magno,* existía Obispado en Calahorra, pues este Emperador hizo al Obispo de Calahorra sufragáneo del de Tarragona. No hay porqué esforzarse en hacer ver que los Obispos de Calahorra, con el celo propio de aquella época, mandarían sacerdotes á todas las regiones contiguas para propagar la santa doctrina del Crucificado» (1).

No basta atender al estilo arquitectónico de las construcciones hasta hoy conocidas ó de los restos de otras anteriores que aún se conservan, «manía que lleva por lo común al absurdo» (2), según frase del P. Fita. Visítese iglesia por iglesia, ermita por ermita, caserío por caserío, seto por seto, y entonces podrá afirmarse con conocimiento de causa la carencia absoluta de construcciones cristianas anteriores á la época de los siglos medios. «Si al extremo de España, que podemos llamar último por ser el menos concurrido y el más agrio—continúa el insigne epigrafista—iluminaba la fe valientemente en los días de Diocleciano, ¿cómo ha de parecer imposible esto mismo en la Vasconia y Vardulia, cruzadas por vías militares, erizadas de puertos ó emporios de nuestro comercio océanico con la Galia y ambas Bretañas?» «Si ya por el año 270 se internaban los propagadores de la ley de Cristo—dice nuestro ilustrado amigo Sr. Echegaray en la citada Conferencia—hasta lo más fragoso de Asturias, según consta de descubrimientos arqueológicos..., los que llegaban hasta la asturiana Corao bien podían llegar también á los valles de Iraurgui y de Marquina, de Guernica y del Vidasoa; pues si quebrado era el país vasco y difíciles los medios de comunicación, no menos practicables eran los desfiladeros que separaban á Asturias del resto del mundo». ¿Qué nos ha transmitido la tradicional devoción á los santos mártires calagurritanos Emeterio y Celedonio, y los santuarios levantados en su honor, ya el erigido en Larrabezúa, ya en otros pueblos, sino las relaciones que desde los primeros tiempos del cristianismo debieron de existir entre los que vivían á orillas del Ebro con los de los abruptos bosques de Vizcaya? Por no permitirlo el fin de nuestro trabajo no aducimos más razones y las que han formulado los eminentes es-

(1) *Armentia...*, pág. 43.

(2) Carta del P. Fita á Mañé y Flaquer, fechada en 18 de Enero de 1877. Véase *El Oasis*, tomo III, pág. 320 y siguientes.

critores que han estudiado á fondo el origen y desarrollo del Evangelio en el país vasco.

III

¿Qué monumentos existen en Vizcaya de los primeros tiempos de la Iglesia? Por desgracia, ni vestigio, ni señal alguna, ni memoria que nos sirva de norma para adivinar el estilo á que se sujetaron las primeras construcciones, las que primeramente, según Labayru, «fueron pequeñas ermitas que, colocadas por lo general en los picos ó en los espesos bosques de los remansos y estribos de las alturas, congregaban de cuando en cuando á los fieles desparramados en varias leguas al contorno (1). Estas ermitas serían fábricas modestísimas de madera, toscas y pequeñas, ya que la pobreza del país no permitiría gastos cuantiosos en tales construcciones, no sólo en los primitivos tiempos de la religión cristiana en Vizcaya, sino aun en la Edad Media, cuando se levantaban edificios civiles y religiosos endebles, como hemos visto en bastantes iglesias y ermitas sobre todo, construídas algunas en el siglo XV, cuya techumbre es de madera y las paredes de simple mampostería.

Muestra ruda son la humildísima parroquia de San Miguel de Elejabeitia en el valle de Arratia, la ermita de San Cristóbal del barrio de Iturreta (Marquina) (2) y la parroquia de Santa María Magdalena

(1) *Historia de Vizcaya*, tomo I, cap XL.—Iturriza en su *Historia de Vizcaya*, pág. 64, opina que los vascos «después que abrazaron el Santo Evangelio fueron edificando las parroquias en las barriadas ó cofradías de casas que estaban esparcidas por las montañas, eligiendo los parajes solitarios y eminentes..., y después fueron algunas de ellas suprimiendo y otras trasladadas á los llanos y parajes más comunicados». En una nota añade: «No se fundaron éstas (las parroquias) en los lugares hasta el año 400, y en las ciudades hasta el 1110, según refiere D. Manuel Arna de Lara al folio 25 de la *Descripción breve de España*, y según lo decretado en el Santo Concilio Africano, celebrado el año de 403, no se podían fundar donde no hubiese cuerpo santo ó reliquia, á quien se dedicaba, mandando se derribasen las que estaban sin reliquia. En el canon 38 del Concilio cuarto Toledano, celebrado el año de 633 con la concurrencia de los Prelados de todas las provincias de España, se estableció, que si los fundadores de iglesias, ó sus hijos, llegasen á verse en necesidad, fuesen alimentadas por ellos».

(2) Según escribió el vascófilo inglés Edward S. Dodgson (véase *El Nervión*, 14 de Septiembre de 1906) en una visita que hizo á la citada ermita, hace observar la original bóveda de estilo ojival en el siglo XV, construída de madera, tal vez única en Vizcaya. Es curiosa la inscripción que leyó tan ilustre epigrafista en una piedra, que en forma de pera está colocada en el dintel de la puerta occidental de la ermita de San Cristóbal, inscripción atribuída por Mr. Dodgson al siglo X y que debió

de Arrigorriaga, que algunos creen sea fundada en el siglo IX. «Se sabe por documentos, que visitando la villa de Durango el Rey Enrique IV en 1457, al observar el Monarca castellano la pobreza, ruindad y fragilidad de la mayor parte de las casas de Durango, dijo que *su suerte estaba en manos de un loco;* fatídica profecía que tuvo su cumplimiento un siglo después» (1). Por lo tanto, nada tiene de extraño que después desaparecerían, ya por la acción destructora del tiempo y ya por el abandono en que quedarían al ser trasladadas á otros lugares ó al construir fábricas más suntuosas, cuando el arte se desarrolló con todo vigor.

¿Cuál sería el estilo de aquellas primeras y sencillas construcciones cristianas de Vizcaya, cuando en el resto de España se levantaban santuarios en honor de los primeros mártires ó se conservaban los construídos bajo la dominación romana, de los que aún quedan restos, como la Basílica visigótica de San Juan de Baños y la parroquia de Vamba (Valladolid), y otras innumerables que cita Caveda? Los vizcaínos, por el penoso esfuerzo en defender su independencia de la monarquía visigoda y su libertad de la tiranía mulsumana, por su hostilidad á recibir influencia extraña á su país y por el profundo apego á sus costumbres, no pudieron improvisar una arquitectura. «Este arte — como dice Caveda — necesita para formarse y crecer, no sólo de grandes recursos, sino de la creencia y la opinión de un pueblo. Con ella nace y se robustece, y con ella únicamente varía sus formas y adquiere un nuevo carácter» (2). Si los hijos de Aitor carecían de grandes recursos, según indicamos anteriormente, si sus creencias y opinión eran distintas de las de los demás habitantes de la Península,

de pertenecer á un edificio más antiguo, según opina el mismo escritor Esta inscripción, que no la publicó el Sr. Labayru, dice así: IN NOMINI *(Domini)*—EGO GUITERI- CU DUMERISMUNIO PRESUITER—FECO ECTO ME XP. Termina con el monograma griego de Cristo. Por parecerse esta inscripción á otras de Abadiano y de Sengoitia, creemos sea la piedra una lápida sepulcral, fundándonos en que casi todas, sino todas las lápidas medioevales que existen en Vizcaya, tienen las palabras EGO FECI. Al lado de las palabras de tan curiosa lápida, dice Dodgson, hay grabados místicos: «Un sacerdote en su casulla; una cruz dentro del orbe; el serperte adujado (símbolo de la eternidad), y abajo dos dagas, una envainada y la otra expuesta y entre sus manos un globo.»

(1) *Apuntamiento para un Compendio Historial de la M. N. Villa de Durango y memoria de sus hijos más ilustres*, por D. Camilo de Villavaso. Trabajo premiado con *Accésit* en las fiestas eúskaras celebradas en Durango en Julio de 1886

(2) *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*, por D. José Caveda, pág. 96.

estarian exentos de la cultura artística que reinaba fuera de Euskeria, deduciéndose que sus fábricas cristianas no tendrían el carácter arquitectónico de las construcciones de las provincias situadas al otro lado del Ebro. Cuando recibieron los vascos á los que, huyendo de la irrupción agarena, se refugiaron en su país, y los ministros de Cristo les inculcaron la Ley nueva, entonces, dando mano á sus creencias y no negándose á recibir la cultura que les hiciese comprender la necesidad de acomodarse á su carácter, entonces, repito, se desarrollaría el arte arquitectónico en todas sus manifestaciones. «En tiempo de la irrupción agarena—dice el historiador vasco Sr. Labayru — es cuando Vizcaya tuvo notorio desenvolvimiento y progreso feliz en su vida religiosa y social, y con lo que menos podía esperarse se robusteció la fe y salió de su situación comprimida... Enlazados muchos de los refugiados con hijas de Vizcaya, se consolidó la unión de los advenedizos con los naturales y constituyeron una patria común» (1).

Esta unión no dejaría de comunicar el carácter, las costumbres y cultura de los «prófugos á la rústica hospitalidad euskalduna», según frase del citado historiador, á los moradores de Vardulia, quedando establecida entre unos y otros estrecha é íntima alianza. Desde entonces las ermitas pobres, sin ornatos y de reducidas dimensiones, erigidas en las montañas del país vasco, se suprimen ó trasladan á los valles, donde se levantan iglesias enriquecidas con los ornatos del arte que tan estimadas conquistas había conseguido en otras regiones allende la Vasconia. ¿Cuáles fueron estas iglesias? No damos crédito á la rectificación que D. Ramón de Echezarreta publicó á un artículo del Sr. Lecanda sobre la iglesia de San Pedro de Tavira en Durango, de «que por tradición digna de asentimiento firmísimo, puede remontarse la fundación de dicho templo á remotos tiempos, á las postrimerias de la dinastía visigótica, y que lo fundó Andeca, primer señor de Vizcaya» (2), cuando nada queda, según hemos visto, del actual

(1) *Historia general de Vizcaya*, tomo I, cap. XL.

(2) Suplemento de *El Nervión*, 31 de Enero de 1898, cap. V de las *Páginas de Piedra*, del Sr. Lecanda.

Delmas en su *Guía Histórico-Descriptiva de Vizcaya*, Bilbao, 1864, pág. 190, cree sea San Pedro de Tavira «el primer templo de la religión cristiana dentro del territorio vizcaino», anotando fué fundado por Andeca, que murió en la desgraciada batalla del Rey Don Rodrigo en el año 714, según afirman las crónicas, cuando se duda de la autenticidad de estas crónicas.

templo de su primitiva fundación, y muchos historiadores niegan la existencia de tal Andeca. Uno de los edificios religiosos que puede ser como resultado de la unión entre vizcaínos y moradores de la España central es la iglesia de Castillo (*Gaztelu* en vascuence), de Elejabeitia; anteriormente fué casa torre construída por D. Fortunio Martínez de Zamelzu y D.ª María Iñíguez de Elejabeitia su mujer, en el año 869; iglesia de traza singular, cuyo exámen deja perplejo acerca de su origen. El Sr. Lecanda (1) encuentra analogía en su traza con gran número de edificios mudejares que existen todavía en Castilla, «pero que no creo—escribe el ilustre Filipense—que tengan, fuera del ejemplar á que aludo, similar alguno en el país vizcaíno». El antepecho del coro, los caprichos y variados canecillos muestran el corte y traza de las celosías de los edificios árabes, que no se compaginan con el ingreso al templo, cuya puerta es ojival, notándose dos estilos, tan distantes unos de otros; como he visto en la mencionada iglesia de San Pedro de Tavira, de marcado acento ojival en su alzado, ventanas, columnas y puertas de ingreso, y el antepecho del coro de madera, descansando sobre maderos, cuyas cabezas, como los modillones que corren por la parte baja, tiene parecido á los dibujos que forman las lacerías mudejares, además de los arcos de herradura que están entre la cornisa y de los canecillos. No nos atrevemos á asegurar que tan extrañas y singulares trazas de dichas iglesias pertenezcan á la época de la arquitectura árabe, aunque ésta sea exótica en el país vasco y contraria á la historia y costumbres eúskaras, ni rechazamos tampoco que sean obras importadas por los constructores de otras fábricas levantadas en Castilla y otras provincias de España después de la dominación mulsumana, mientras no se aclaren las dudas del origen de tales santuarios.

Hasta el siglo XI no consta la fundación ó existencia de edificios religiosos en Vizcaya, cuando «el Duranguesado y el resto de la provincia tuvo relaciones con los Reyes de Pamplona, sugeridas por la calidad de sus señores, que fueron magnates del reino, y por la fraternidad y la simpatía entre ambas nacionalidades de una misma raza», según explica el Sr. Labayru (2). Por las escrituras de donaciones se citan desde 1051 las iglesias de Santa María de Axpe de

(1) *El Nervión*, Suplemento Literario, 10 de Abril de 1899.
(2) Obra citada, tomo II, pág. 79.

Busturía, donada, juntamente con la Decanía y Priorato de Bareizi, por los señores D. Iñigo López y D.ª Toda, al Obispo de Armentia, D. García, pasando á su muerte al monasterio de San Millán de la Cogulla (1); la de San Agustín de Echevarría, fundada en 1053 por el Conde de Durango, D. Munio Sánchez, y su mujer, D.ª Leguncia; las iglesias de Munguía, la de San Miguel y Santa María de Bermeo, la de Mundaca, Guernica y Luno (2), las de Garay, Cenarruza, Abadiano, San Martín de Jurreta, San Vicente de Ugarte de Múgica, Bolibar, Aránzazu, Munitibar, Echano y Santurce, y otras que designa Labayru, según escrituras registradas, atribuyendo la fundación de tales iglesias á los caballeros vizcaínos de más representación en el Señorío, y no conservándose vestigios de tales iglesias, cuyo estilo no dejaría de ser el que imperaba en las próximas comarcas del Mediodía de Francia, de Navarra y de la Rioja, puesto que en muchas de dichas iglesias fueron donadas, ya al monasterio de San Millán de la Cogulla ó de Santa María de Nájera, ya al de San Juan de la Peña (Aragón) ó de Oña. Aunque no existieran por entonces en Vizcaya monjes ni monasterio (3), los arquitectos ó constructores de los templos

(1) R. Rico, *España Sagrada*, tomo XXXIII, pág. 244.

(2) El P. Fita publicó en el tomo III del *Boletín de la Academia de la Historia*, 1883, pág. 202 y siguientes, un documento latino, copiado de un *facsimile* del siglo XVI, hecho del original que existió en el archivo de San Agustín de Elorrio. Labayru reproduce íntegro el texto latino; Iturriza y Llorente en castellano; el documento es de 1053, Era 1091, firmado por Don García, Rey de Pamplona y Alava. De este documento parece deducirse que la iglesia de San Agustín de Echevarría, que edificaron D. Munio y D.ª Leguncia, fué monasterio, y no debe entenderse así; como dice Labayru, y está en lo cierto, «en Vizcaya, la palabra monasterio se aplicó á las iglesias parroquiales, y aun á las simples ermitas. A los párrocos se les llamaba abades, de *abba*, abad, padre; además los clérigos ocupados en el servicio de estas iglesias vivían juntos, guardaban vida común. La clerecía ó Cabildo se formaba del abad, el cabeza ó jefe, y los demás beneficiados, llamados *fratres*, hermanos». Cita Labayru una *información* que vió en Elorrio, despachada en 1645, que principia: «*Dentro del convento* de la yg.ª parroquial, casa donde havittan los veneficiados de la congregación de dicha parroquia de S. Agustín de Echebarria», etc. Hasta el siglo XIII no existieron frailes, pues se tiene como primer monasterio, fundado en Vizcaya, el de Santa María de la Merced, en Burceña, que lo fué en 1283.

(3) D. Félix de Sagarmínaga, en sus *Memorias históricas*, párrafo V, páginas 30 y 31, piensa sobre la situación de Vizcaya en la Edad Media, que «apenas se encuentran dentro de sus ámbitos algunos de los restos arqueológicos que sirven de documento para estimar la antigua cultura de los pueblos; ni hay siquiera enclavado en sus términos monasterio alguno, cuando es sabido que la morada de los monjes fué en aquella edad el depósito de las letras y el archivo de la Historia, y cuando tales recuerdos del florecimiento de la fe cristiana vemos que se levantan

medioevales vizcaínos serían de aquellos monasterios que desde la segunda mitad del siglo XI produjeron un cambio completo en la época románica, aportando los elementos de la arquitectura de los monjes de Cluni, que extendieron sus casas por toda Europa, ó también los de la arquitectura de los Religiosos del Císter, de donde salieron excelentes artífices, y del influjo que las Cruzadas ejercieron sobre el arte occidental.

Las escuelas cristianas, encerradas en los monasterios de San Salvador de Leire, de San Millán de la Cogulla y de Santa María la Real de Nájera, extenderían sus rayos luminosos á la Vasconia, cuyos Señores simpatizaron durante largo tiempo con los Reyes de Navarra, donando á aquellos centros de saber y de virtud los edificios cristianos erigidos en el país del Señorío. Sólo un templo se conserva de la primera época del estilo románico en la agreste Vizcaya, débil reflejo de aquel estilo: la ermita de San Miguel de Zumechaga, en Munguía, donde se encuentra, como describió el Sr. Lecanda (1), «el tipo de la bóveda de cañón y de las ventanas, aspilleras ó troneras abiertas bajo arcos de medio punto sobre impostas y columnitas latino-bizantinas, que forman decoración abocinada ó abocardada, con flora más ó menos embrionaria». Si en los siglos XI y XII se levantaron algunas fábricas cristianas, como las iglesias de Santurce (2), de Aránzazu y de Gueñes, ésta fundada por Martín Sánchez en tiempo de D. Diego López de Haro *el Bueno*, de las que no quedan rastro ni vestigios, hasta el siglo XIII no empezó á desarrollarse la arquitectura en Vizcaya, como puede verse en los únicos ejemplares que hoy se conocen, cual son la suntuosísima iglesia de Santa María de Galdácano, que describimos y estudiamos más adelante, y la Cruz de Crutziaga en Durango, de la que dice el Sr. Lecanda que es «una sín-

muy cerca de los linderos del Señorío, en Navarra, en Rioja, en Castilla la Vieja... Son de Castilla ó Navarra los monasterios adonde se encamina la piedad de los vizcaínos.» Lo que explica la cultura en aquellos tiempos de los habitantes de Vizcaya, que si ahora se vanaglorian de haber defendido su independencia, deben lamentarse que su hostilidad motivó el retraso de las artes en su país.

(1) *El Nervión*, Suplemento Literario. Bilbao, 31 de Enero de 1898.

(2) Ultimamente se ha sustituido la portada lateral románica de Santurce, curiosísima por las impostas de flora bizantina y por los cuatrilobos mal pintados en el desarrollo de su arco ojivo túmido, con otra de estilo completamente anodino, soso é insípido, falto de todo espíritu y gracia, como ha hecho público nuestro amigo Sr. Lecanda.

tesis de los dos Testamentos de la Santa Escritura, desde la prevaricación de Adán en el Paraíso hasta el establecimiento de la Iglesia y la predicación evangélica por los doce Apóstoles» (1), monumento que por la armonía y concepción de las partes que la componen, por los caracteres especiales de sus figuras y la singular manera de ejecución la llevamos con el Sr. Amador de los Ríos, Delmas y el citado escritor á los postreros años del siglo XII ó á los primeros del XIII (2).

La aparición del arco ojivo en la obra religiosa de Santa María de Galdácano se desenvuelve, á pesar de las encarnizadas luchas de pendencieros banderizos que derribaron almenadas torres señoriales y algún templo cristiano (3), con más vigor en las señaladas fundaciones de D.ª María Díaz de Haro *la Buena* y otros notables edificios de Dios, atestiguando elocuentemente los esfuerzos artísticos de la señorial Vizcaya en levantar grandiosas fábricas para bien y prosperidad del país, esfuerzos que se reflejan en las numerosas y rurales ermitas, curiosas por los signos característicos que en algunas de ellas hemos visto, ya ventanas gemelas ojivales de peregrino aspecto, ya aspilleras adornadas caprichosamente.

En la centuria XIV, lo mismo en toda la Península que en el mediodía de Europa, llega á su apogeo aquella revolución artística que transformó el carácter de las antiguas ciudades y deja sentir su influencia en Vizcaya, cuando sus moradores, asociándose á la cultura de los Monarcas de la Iberia central y arrastrados por la exigencia

(1) *El Nervión*, Suplemento Literario; Bilbao, 28 de Febrero 1898.

(2) Aunque no existen restos de las iglesias vizcaínas de los siglos XI, XII y XIII, fuera de la de Santa María de Galdácano, encontramos citadas en los historiadores: La de San Emeterio y Celedonio de Larrabezúa, del siglo XI, fundada por los labradores censuarios de la comarca; la de San Vicente de Abando, fundada á fines del XII por el rebiznieto del primer Conde de Ayala y D.ª Alberta Sánchez, D. Garci González; las de San Pedro y Santa Juliana de Abando, fundadas en 1240 y 1260, respectivamente, por D. Fernando de Abanto; la de San Miguel de Zalla, fundada en el XII por los señores de Ayala y Galindo; la parroquial de San Vicente de Baracaldo, fundada en el siglo XIII por D. Galiudo Retuerto, Lope Gonzales de Zorroza y el primogénito de la casa de Baracaldo, y la de Santo Tomás de Arrazua, del siglo XIII, fundada por el primogénito de la casa solar de Arrazua, reedificadas y ampliadas en las centurias décimasexta y séptima.

(3) Prueba es la iglesia de Santa María de Mundaca, demolida en 24 de Junio de 1446 por Gómez González de Butrón por discordia y enemistad que tuvo con su dueño Ruiz Sánchez de Mundaca, según escriben Lope García de Salazar y el religioso agustino P. Fr. Martín de Coscojales, citadas por Iturriza en su *Historia de Vizcaya*.

de un elemento educador, levantan suntuosos templos en medio de sus altivaciones. Así era como Orduña vió terminada la iglesia de Santa María; Bilbao logra contemplar, ampliado en 1379, el templo de Santiago, muy bello por su planta, por el ábside perforado de graciosos arcos ojivales, por su hermoso triforio, por sus rosetones y ventanales, elegante y originalmente calados, por su correcto claustro y por sus lindas portadas laterales del Angel y del Pórtico. Bermeo empieza en 1310 la notable iglesia de Santa María de la Atalaya, de la que no quedan vestigios (1); Durango ve transformada su primitiva iglesia de San Pedro de Tavera; Larrabezúa ostenta reformada su iglesia *juradera* de puro y sencillo estilo ojival; Bermeo eleva Santa Eufemia con gallarda y correcta nave y el convento de San Francisco, fundado en 1377 por el Infante D. Tello y D.ª Juana de Lara y Haro; Valmaseda erige la típica portada de San Severino, de profusos adornos que engalanan los soportes; Portugalete recibe carta puebla en 1322 de D.ª María Díaz de Haro para levantar la iglesia de la Asunción, que no construyeron sus moradores hasta el siglo XV (2), y Cenarruza, al ser elevado á colegiata, su primitiva iglesia en 1380, cambia sus miembros arquitectónico-románicos por los del estilo creciente en aquel tiempo.

En el siglo XV sigue su curso con mayor energía el impulso noble que fecunda la región vizcaína de otros suntuosos monumentos. Durante aquel insigne período en que los Reyes Católicos y los Reyes de Castilla procuraron dar cima á la Monarquía española, brillan en Vizcaya construcciones tan ricas como la de Santa María de Lequeitio, reedificada de nueva planta desde 1488 hasta 1508, ostentando sobria portada de numerosas arquivoltas, gallardos botareles y esbeltos remates, como también la de Santa María de Guernica, de sólidos mu-

(1) Iturriga hace mérito de esta iglesia por su magnitud «que podía competir con las mejores iglesias de España. Su plano, continúa este historiador, es de figura de una cruz; tuvo tres naves, trece altares (fuera de otros que tenía antes de empezar á arruinarse), cinco capillas mayores y ocho menores, diez y seis panteones, un corredor admirable en su circunferencia con treinta y ocho tribunas de piedra areniza con varias labores y magnífico pórtico. En 1776 se le cayeron las bóvedas, por lo que no se ha celebrado Misa en ella desde el 9 de Febrero de 1781 en que se hizo la traslación de ornamentos, imágenes y demás alhajas á la iglesia de Santa Eufemia.»

(2) D. Rafael Ramírez de Arellano hizo un estudio de esta iglesia, ampliada y modificada en las siguientes centurias, en el tomo IV, núm. 70 de este Boletín.

ros, de singular triforio, adornados sus capiteles con cabezas de personas nobles que cubre el retablo mayor, de pórtico más elegante, construído por Sancho de Emparan en 1418, y de proporciones no tan soberana como la lequeitiana (1), ambas de parecido carácter á las portadas de San Cernín y Ujué de Navarra. Gonzalo Moro, corregidor de Vizcaya, reedifica á sus expensas en 1410 la iglesia juradera de Santa María la Antigua, de Guernica, demolida en 1826 para sustituirla con la que hoy se alza; Bilbao levanta sobre los cimientos del antiguo alcázar el templo ojival de San Antonio Abad; Ondarroa empieza en 1462 la iglesia de Santa María con ornamentadas ventanas ojivales de la decadencia, con pináculo y cresterías adulteradas, pero sin carácter en el interior; Elorrio construye la atrevida y arrogante iglesia de la Inmaculada, y la villa de Bilbao erige el suntuoso templo del convento de San Francisco, que ha poco desapareció (2).

P. Pedro VAZQUEZ, *Agustino.*

(Continuará.)

(1) Existe un documento en el Archivo del Ayuntamiento de Guernica que describe el sacrílego despojo que hicieron en 1470 las mesnadas del Conde de Salinas, que se dirigían á Hungría á socorrer á su hermano el Conde de Haro. Incendiaron el templo y arrebataron cuantos vasos sagrados, alhajas y ornamentos tuvieron á la mano, dejando el Santuario del Señor en tan mal estado, que duraron sus obras hasta el año 1710.

(2) Delmas, en su *Guía del viajero de Vizcaya*, pág. 301, dice de este templo: «El convento imperial de San Francisco... era una obra monumental y vasta. Altas bóvedas del gusto gótico, bellísimas capillas, hermosos claustros y gallarda torre componían la parte principal de este monumento cuyas ruinas subsisten todavía. Con parte de su piedra se construyó el cuartel del Príncipe Alfonso, que se levanta sobre el camino real de Valmaseda.»

Juan de Burgos, pintor del siglo XV.

Recordarán los lectores del BOLETÍN que Mr. Herbert Cook dió cuenta en el mismo, entre otras pinturas españolas existentes en galerías particulares de Inglaterra (1), de una Anunciación formada por dos tablas de un díptico (2) propiedad de Sir Charles Robinson, conservada en Swanage (Dorsetshire). Se reproduce hoy en la lámina que se acompaña.

La importancia de esta obra recae y se fundamenta precisamente en la firma que tiene, y que dice así: MAISTRE JU. DE BURGOS PITOR. El Sr. Cook, que conoce nuestra historia artística mejor de lo que su modestia le hace decir, pudo añadir á la noticia, con verdadera exactitud, estas palabras: «Nada parece saberse de este *Juan de Burgos*», añadiendo: «Pero las tablas debieron pintarse hacia el año 1450». Observación crítica, esta última, que tiene toda verosimilitud, aunque basada tan sólo en el examen estético-histórico de las tablas, que por lo demás, declara que son, conservando el marco dorado antiguo, de «efecto muy agradable».

En efecto, nada parece saberse de *Juan de Burgos*. En el Diccionario de Cean Bermúdez solamente suenan tres «Burgos» artistas, uno de ellos mero bordador, aunque bordador de imaginería, en el siglo XVI (Pedro Burgos), y dos que fueron pintores, pero del siglo XVII, ya avanzado (D. Francisco y D. Isidoro de Burgos y Mantilla). Ni más, ni menos.

El Conde de la Viñaza, en sus «Adiciones al Diccionario de Cean Bermúdez», por su parte, no cita ni un solo artista de apellido Burgos, en el tomo de la Edad Media ni en los tres tomos de la Edad Moderna.

Es caso curioso el que se nos ofrece también con otra firma de pintor del siglo XV no menos desconocido, que al parecer debe leerse

(1) V. año XV, 1907, pág. 102.

(2) ¿Pudieron ser las dos tablas en su origen, en vez de un díptico, parte mínima de un gran retablo: por ejemplo, parte del cierre parcial de la *espina* ó ático, si no parte del guardapolvo de la batea?

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA ANUNCIACIÓN

Obra de Juan de Burgos

COLECCIÓN DE SIR. CH. ROBINSON, EN SWANAGE (DORSETSHIRE, INGLATERRA)

FRANCISCO DE BURGOS. Aludo á una obra inédita también —quiero decir, no reproducida—hasta que se publicó la fototipia de ella en nuestro BOLETÍN (1). Me refiero, como recordarán nuestros lectores, á una copia de arte del siglo XV — nó ciertamente del XVI — de la famosa Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla, teniendo la firma del pintor en letra alemana, con las siguientes abreviaturas: F$^{co}_{o}$ B$\overset{o}{u}$s. El veterano restaurador y benemérito excursionista D. Vicente Poleró tradujo sin titubear la letra, leyendo en ella *Francisco Burgos*, en el erudito estudio con que se acompañó la fototipia en las páginas de nuestro BOLETÍN. Antes, en el nomenclator ó «Noticia de los principales pintores españoles con otros desconocidos», que publicó con muchas incorrecciones, pero con algunos nombres inéditos, en su *Tratado de la Pintura en general,* no aparece todavía ese nombre (2).

El Sr. Poleró, que no sólo examinó sino que restauró la tabla (lienzo sobrepuesto) á que nos referimos ahora — que era y es de la propiedad de D. Manuel López de Ayala—, cree que corresponde á «artista aventajado de mediados del siglo XV», haciendo notar cuidadosamente las diferencias con la famosa pintura original, en especial la figura de la donadora, que es enteramente nueva, haciéndole pensar ciertas condiciones de estilo de la obra en algunos de los artistas celebrados del siglo XVI.

El mismo Sr. Poleró, y en nuestro propio BOLETÍN (3), en un artículo intitulado «Firmas de pintores españoles», dió el facsímile (con otros treinta ó cuarenta) de la firma del cuadro, y lo daba siempre como de un «Burgos (Franc.)», pintor del siglo XV.

Lo es para mí indiscutiblemente; como es también del siglo XV el cuadro de la colección Robinson de que nos hemos ocupado primeramente; ofreciéndonos el uno y el otro, en obras bastante similares entre sí—por su mérito, no sobresaliente, y por su estilo—, una verdadera y doble incógnita, la de saber quiénes serán ese *Juan de Burgos* y ese *Francisco de Burgos*, de los cuales no hacían mención alguna nuestros historiadores de cosas de arte. Tener solo de ellos dos sendas obras firmadas, es tener mucho, pues es conocerles por su estilo, educación técnica y manera personal; pero ¿cuánto no convendría

(1) V. t. IV, año de 1896, pág. 57.
(2) *Tratado de la Pintura en general,* Madrid, 1886, p. 237.
(3) V. t. V, año 1897, pág. 22.

hallar en los archivos la memoria documental que á dicha noticia monumental hiciera alguna referencia? Desde luego se piensa en Sevilla, por ser copia de la Virgen de la Antigua de su Catedral, el cuadro de *Francisco de Burgos:* en Sevilla ha habido escrutadora investigación de los archivos, gracias á D. José Gestoso Pérez.

Se piensa también en Burgos, pues es probable que fueran hijos de Burgos (si no eran ya hijos de hijos de Burgos, ó hijos de nietos de burgaleses) los dos maestros que en la clase menestral del siglo XV no es probable que trajeran de abolengo un verdadero apellido familiar consolidado: en Burgos, en el archivo catedralicio al menos, hubo también investigación escrutadora, gracias al canónigo D. Manuel Martínez y Sanz.

Creeré que Mr. Herbert Cook no tenía revisados los libros de Gestoso y Pérez y Martínez y Sanz cuando dijo que «nada parece saberse de este Juan de Burgos»; pero lo mismo hubiera dicho después de revisarlos. Ni en el *Ensayo de un Diccionario de los artífices... de Sevilla*, del Sr. Gestoso (año 1899 y 1900), ni en la *Historia del Templo Catedral de Burgos* (año 1866), del Sr. Martínez, que contienen coleccionadas papeletas, uno y otro libro, referentes á todos los pintores de que hallaron noticia, se mencionan los nombres de *Juan de Burgos* y *Francisco de Burgos.*

No los hallo en el libro de Gestoso entre los pintores, ni tampoco entre los escultores, imagineros é iluminadores, oficios que no siempre andaban separados. No doy tampoco con ellos en el libro de Martínez y Sanz entre los pintores, los escultores, ni entre los arquitectos siquiera; pero sí hallo aquí una referencia entre los iluminadores.

Reducida la referencia á lo siguiente. Habla en general el Sr. Martínez y Sanz de los «Escritores de libros de coro»,—pues en realidad no tiene lista aparte referente á los iluminadores—, y la encabeza, según el orden cronológico, que es el que sigue, con estas líneas: «1498 = ANTONIO: escribió unos invitatorios»; y enseguida: «1498 = JUAN DE BURGOS: hizo unas letras é iluminación en los invitatorios, que escribió el anterior». En nota las referencias al archivo: Libro 40 (según el tecnicismo del Archivo *libro* es cosa distinta de *volumen*, de *Registro*, etc.) folios 139 y 39 respectivamente (1). Ni más, ni menos.

(1) V. Dr. D. Manuel Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su Archivo.*—Burgos, 1866, p. 232.

La identidad de persona entre el *Juan de Burgos*, de las tablas de Mr. Robinson, y el *Juan de Burgos*, iluminador en Burgos en 1498, no puede aceptarse como probada, aunque sí como verosímil. El ser tan común el nombre de Juan, y tan grande la posibilidad de que, en especial fuera de Burgos, se llamaran *Burgos* de apellido los artistas burgaleses, es consideración que debe tenerse presente. En la misma ciudad, tomar el nombre de ella, como lo hizo el iluminador de 1498, ya es más significativo; y si las tablas de Mr. Robinson procedieran de lugar conocido, y fueran de tierra burgalesa, la hipótesis de la identidad de los dos homónimos ya tendría algunas probabilidades, no obstante ser el estilo de las tablas demasiado arcaico para referido á 1498; aunque al fin los iluminadores han solido ser muchas veces más tradicionalistas ó arcaizantes que los pintores.

Pudo también, es verdad, llamarse sólo fuera de la ciudad natal *Juan de Burgos*, quien en Burgos se oyera llamar Juan Sánchez ó Juan Fernández ó tomara en la ciudad nombre de pueblo próximo, quizá de calle. En Zaragoza, en el promedio del siglo XV, fué llamado *Pedro Juan de Tarragona* el mismo gran escultor tarraconense que en Tarragona era llamado *Pedro Juan de Vallfogona*. Pero no hallo tampoco en Burgos, en el libro de Martínez y Sanz, otro Juan que el *Juan de Burgos* iluminador, salvo un pintor y escultor de 1427 llamado *Juan Sánchez de Fromesta,* que entiendo no es verosímil que pueda ser el autor de las tablas de Robinson, porque Fromista es población de Palencia y no de Burgos, haciendo inexplicable esta circunstancia la dualidad de los apellidos *Burgos* y *Fromista* en la misma persona.

D. Demetrio de los Ríos, arquitecto restaurador de la Catedral de León, examinó detenidamente el archivo y publicó muchas noticias inéditas en su monografía. Examinada con alguna atención una de sus páginas, creeré notar que agrupa mal en una sola persona dos referencias documentales que bien pueden referirse á distintas personalidades (1). Reduciendo á mejor lectura lo mismo que el texto dice, resulta que en 1420 un Maestre Juan, vidriero, vecino de Burgos, según es de ver en un acuerdo capitular, trabajó en las vidrieras de la Catedral. Pero que los grandes trabajos de los vidrios no se emprendieron, al parecer, hasta 1453, pues en el libro que comienza el 54,

(1) V. D. Demetrio de los Ríos y Serrano. *La Catedral de León. Monografía.* Madrid, Biblioteca del «Resumen de Arquitectura», 1895, t. II, p. 222, y t. I, p. 149.

desde 1.° de Enero continúa abonándose salario, no pequeño, á un vidriero que cocía los vidrios—siempre de noche—anotándose la fecha de cada recocción y las ventanas que trabajó. A este vidriero, en 1454, le sustituyó otro llamado Aniquin, es decir, un flamenco. Ahora bien, como desde 1454 á 1459 el *Maestro Nicolás Florentín*, conocidísimo pintor, aparece inspeccionando las vidrieras, saco yo en consecuencia que un *Maestre Juan de Burgos* que las inspeccionaba en 1452 es verosímil que fuera pintor y no vidriero, y que fué persona distinta del otro Maestre Juan de Burgos, antes citado como vidriero en 1420-24, ¡al fin habian pasado veintiocho años sin verle citado en los documentos! (1)

Tenemos pues en 1452 de inspector de las vidrieras leonesas un artista, probablemente pintor, llamado *Maestre Juan de Burgos;* y en Burgos mismo, en 1498, un pintor de iluminación llamado *Juan de Burgos.* Creeré imposible llegar á decir cuál de estos dos tiene títulos para que pensemos en identificarle con el MAISTRE JU. DE BURGOS, de la firma de las dos tablas de San Gabriel y la Anunciada de la Colección Robinson, que como apéndice al estudio del Sr. Herbert Cook publica hoy nuestro BOLETÍN; pero entiendo, con el Sr. Cook, que es más probable referirlas al año 1450, añadiendo que en Burgos, en 1498, se pintaba ciertamente en estilo más flamenco, mucho más puro y con una incomparable mayor perfección técnica, y que la importancia misma de la escultura burgalesa de los últimos decenios del siglo XV no nos permite pensar que corresponda á la misma época el díptico de la Anunciación.

Todo lo cual me lleva á tener por lo más probable que su autor fuera la misma persona que en 1452 iba desde Burgos á inspeccionar los trabajos de las vidrieras de la Catedral de León.

Añadiré que del *Francisco de Burgos* firmante de la Virgen de la Antigua, de la colección del Sr. López de Ayala, no he encontrado hasta ahora ni siquiera el rastro de su nombre en los libros eruditos que he registrado al caso.

¡La historia de nuestros *primitivos* todavía duerme yacente en nuestros archivos!

ELÍAS TORMO.

(1) Que puede ser por cierto este último el mismo vidriero *Juan* de que hablan los documentos burgaleses referidos al año 1433.

LOS PRIMITIVOS CORDOBESES

Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo

Al finalizar en Italia el siglo XIII, la pintura se emancipa de la imitación servil y estéril del mosaico, y sigue la innovadora escuela del Giotto, que, sin apartarse de lo que á la sazón constituye el ideal cristiano, proclama la importancia de la forma, retrocediendo á la observación de la naturaleza, por largo tiempo olvidada.

El nuevo arte abre dilatados horizontes y lo propagan por espacio de una centuria los Orgagna, Gaddi, Giottino, Spinelli, Juan de Melano y otros discípulos famosos del ilustre florentino, hasta el beato Angellico, alcanzando nuevos triunfos, los cuales, sin traspasar la sencillez cristiana, contribuyen al esplendor de la religión; pero avasallado en el siglo XV por el naciente amor á la antigüedad clásica y por el estudio de la arqueología, apartándose gradualmente de las conveniencias místicas y seducido por la voluptuosidad gentílica, amenazaba olvidar la tradición religiosa echándose en brazos del sensualismo.

Aquel arte idealista, impregnado de férvido misticismo, que en concierto con la forma imaginó las obras de Giunta de Pisa, Taffi, Cimabue y el seráfico monje de Fiésole, y en arquitectura creó aquellos admirables monumentos en cuyos muros dejaron grabada la acendrada fe de la sociedad cristiana de la Edad Media, iba desapareciendo dolorosamente, arrollada por las revolucionarias tendencias de un naturalismo apasionado.

Pero este espíritu invasor de las nuevas doctrinas al introducirse en la católica España, que durante siete siglos había peleado tenazmente por restablecer el imperio de la Cruz, hollada por la Medialuna, lucha por arraigarse en nuestro suelo, y aunque al fin vence, no obstante convierte el arte en auxiliar poderoso de la Religión y

más obediente al ideal místico que á la verdad naturalista de la restauración pagana.

A la pléyade de artistas nacionales que al declinar el siglo XV conservan la pintura española, en íntimo consorcio con la tradición cristiana, inspirada en el más acendrado misticismo, cumpliendo la misión que le imponian las austeras creencias de la época, pertenecen estos dos grandes pintores cordobeses, Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo, los cuales ocupan lugar preferente entre los primitivos españoles, y quienes, como Sánchez de Castro y Gonzalo Díaz en Sevilla, pudiera decirse que son los progenitores de la escuela cordobesa.

Desgraciadamente no se conocen datos biográficos de estos artistas meritísimos. Entre los doctos, solamente Ponz, en sus *Viajes*, se concreta á mencionar la magnífica tabla de *La Anunciación*, firmada por Pedro de Córdoba, existente en la Catedral y por cierto en deplorable estado de abandono. Cean Bermúdez se limita á copiar dicha noticia en su *Diccionario;* pero tanto este escritor como el anterior, en unión de Pacheco y Palomino y de otros eruditos, nada dicen de la existencia de Bartolomé Bermejo, hasta que Piferrer, en su tomo de *Recuerdos y bellezas de España*, en el año de 1839, descubre á este gran artista cordobés como autor de la famosa tabla *La Piedad*, que hoy se admira en la sala capitular de la Catedral de Barcelona, y del proyecto de la vidriera que está en la capilla bautismal del mismo templo.

Pedro de Córdoba, en cuyo estilo pueden apreciarse todavía marcadas reminiscencias bizantinas, florece en 1475, y es anterior á Bermejo, pintor más naturalista en la tabla de *La Piedad*, ejecutada en 1490; y es anterior también á Alejo Fernández, á quien mal pudo imitar, como erróneamente afirma D. José M.ª Tubino en su libro *Murillo*, puesto que Alejo floreció en 1508 á 1525; pudiéndose suponer más bien que éste estudiara á aquél en el tiempo que residió en Córdoba.

En el año de 1888, mi difunto padre, D. Rafael Romero Barros, en el Ateneo cordobés, leyó una *Disertación sobre la influencia de las Escuelas Italiana y Germánica en la Península, representada en la tabla de la Anunciación de Pedro de Córdoba*, que publicó la Prensa local y creo vió también la luz pública en el *Boletín de la Real Academia*

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CRISTO Á LA COLUMNA

Por Bartolomé Bermejo (?)

(MUSEO DE CÓRDOBA)

de Bellas Artes de San Fernando. En dicho trabajo literario hace una crítica minuciosa de la mejor obra que hasta ahora se conoce de este artista ilustre; señala su importancia y la gran influencia que ejerció en la pintura andaluza de su tiempo, y descubre además en dicha obra los retratos de Pedro de Córdoba y del canónigo donante D. Diego Sánchez de Castro, los cuales, en traje talar, aparecen en primer término, arrodillados á derecha é izquierda, respectivamente, de la composición, y entre ambas figuras un letrero con caracteres monacales á la altura de las manos del autor, que dice: «Pedro de Córdoba, pintor.»

En el Museo Provincial de Pinturas de Córdoba existe una hermosa tabla que, sin duda, formó parte de algún retablo, original de este artista benemérito. Representa á San Nicolás de Bari de cuerpo entero, revestido de pontifical, empuñando en la diestra lujoso báculo y con la siniestra sosteniendo un códice abierto; sus ricas y angulosas vestiduras están exornadas con pedrería y brocados de buen gusto, destacándose la santa figura sobre precioso fondo carmesí recamado de elegantes labores estofadas. Posee una tabla, con la firma de este autor, muy repintada, que representa un San Sebastián de medio cuerpo, nuestra distinguida amiga la Srta. Margarita Fernández de Córdoba.

En la galería de los herederos del Sr. López Cepero, en Sevilla, también existe un interesante cuadro, cuyo asunto es: *La adoración de los pastores*, firmado así: «Pedro, hijo de Iván de Córdoba.»

Y en la importante Revista francesa *La Revu de l'Art* hemos visto la reproducción de otra magnífica obra de este pintor: *Cristo y las Marías*, de la colección Pacully, cuyas figuras, de largas proporciones y pequeñas extremidades, y de rostros enjutos y expresivos, hacen recordar al Greco, el cual hubo de inspirarse sin duda alguna en los pintores de esta época.

El Sr. Ramírez de Arellano (D. Rafael), en su *Diccionario de artistas cordobeses*, dice que hay una tabla de Pedro de Córdoba en la Catedral de Barcelona, aunque no la conoce. Cuando hace dos años yo visité aquella histórica basílica, no vi esta tabla, cuya existencia hubiera tenido suma importancia para venir á comprobar la emigración de algunos artistas cordobeses á Cataluña á fines del siglo XV, como supone el Sr. Sampere y Miquel en su obra *Los cuatrocentistas*

catalanes, para justificar la presencia allá del pintor cordobés Bartolomé Bermejo.

La labor de Pedro de Córdoba debió ser grande; pues según Tubino fué el propagador de la pintura religiosa en varias previncias andaluzas, y es de suponer con fundamento que produjera muchas más obras, las cuales, ignoradas, permanezcan anónimas ó atribuídas á otros autores, pues esto es muy frecuente entre pintores primitivos, ó hayan ido á enriquecer galerías ó museos extranjeros como las dos tablas suyas que había en la iglesia de San Nicolás de la Villa, las cuales se vendieron en Córdoba hace muchos años.

No es de extrañar, pues, que en estos tiempos que corren de *regeneración*, en que toda nuestra riqueza artística va desapareciendo desgraciadamente de las iglesias y Catedrales de España, unas veces por estúpida ignorancia y otras por censurable codicia, nos den á conocer de allende los Pirineos la existencia de muchos artistas ignorados en su Patria, y cuyas obras, conservadas con entusiasmo y orgullo, sean objeto de concienzudo estudio y de elevadas controversias en el campo de la crítica, al objeto de inquirir noticias y datos fehacientes que vengan á comprobar la verdadera filiacion de cualquier obra de arte.

Tal sucede con las obras del pintor cordobés Bartolomé Bermejo, que han sido objeto recientemente de ruidoso debate en las revistas francesas é inglesas, muy en particular acerca del *San Miguel con el donador*, existente en la colección Vernher, de Londres, que reprodujo en el número 47 de Noviembre del año anterior *Les Arts*, y que procede de Thous, pueblo de Valencia, en cuya iglesia se conservaba hace años.

Este cuadro está firmado por *Bartolomeus Rubeus*, y como de escuela francesa había figurado en la Exposición de Primitivos franceses, celebrada en París en 1905.

¿Era este el artista cordobés Bartolomé Bermejo autor del notable cuadro que hemos mencionado de *La Piedad*, firmado en 1490, existente en la sala capitular de la Catedral de Barcelona?

El distinguido literato catalán Sr. Casellas salió á la palestra y propuso la afirmativa, suponiendo que *Rubeus* es una traducción latina del apellido español *Bermejo*, aceptándola y rectificándose á sí mismo el ilustre crítico inglés Herbert Cook, y la apadrinó también el crí-

tico francés L. Dimier, que hasta entonces había permanecido en una prudente reserva. El docto profesor de la Facultad de Letras, Emile Bertaux, sostuvo que *Rubeus* es español y que puede ser y es verosímil que sea el mismo Bartolomé Bermejo. Demuestra lo primero, sin réplica posible, por la forma española de la letra *r* de la firma: la *erre perruna* de la paleografía española.

Y en la importante revista *Cultura Española,* el ilustrado publicista D. Elías Tormo hizo atinadas observaciones acerca de que no coincidían el estilo de *San Miguel* con el de *La Piedad*—que por cierto pasó bastante inadvertida en la Exposición del Centenario de Colón—, aunque el donador y el mismo *San Miguel de Rubeus* denotaban que era una obra estrictamente española y con mucha analogía al de Juan Núñez de Sevilla, cuyo *San Miguel* era muy parecido al que se conserva en la colección Vernher, por lo que pudiera ser del primer estilo de Bartolomé Bermejo.

En el interesante libro publicado recientemente por el Sr. Sampere y Miquel, intitulado *Los cuatrocentistas catalanes*, le dedica gran parte á Bartolomé Bermejo y hace un detenidísimo estudio crítico de sus obras—que divide en dos grupos—existentes en España y en el extranjero y de algunas otras que le atribuye, quizá con más entusiasmo que exactitud, según puede observarse por la mera comparación de las hermosas fototipias que avaloran tan notable libro, como *La Piedad* y *La vidriera*, de la Catedral de Barcelona; *Santa Faz* (Museo Episcopal de Vich); *La Santa Faz* 1.ª (colección de D. Pablo Bosch, Madrid); *La Santa Faz* 2.ª, escuela de Bermejo (colección ídem); *Santa Engracia* (colección del Sr. Gardiner, Bostón E. V.); *La Piedad*, de Villeneuve-les-Avignon (Louvre-París); *San Miguel* (colección del Sr. Vernher, Londres); *San Miguel* (Museo de Avinyó, Francia); *La Anunciación* (Museo ídem), y *Ecce-Homo*, de Abysinia (colección de D. Ricardo Olmes, Londres).

El Sr. Sampere y Miquel, ya hemos dicho anteriormente no se explica de otro modo la presencia de Bartolomé Bermejo en Barcelona en 1490 que en la emigración de artistas cordobeses á la ciudad condal para la construcción del monasterio de San Jerónimo bajo la protección de Pere de Tous el *Mozo*. Cree que esto lo justifica la presencia allá de los cordobeses Jaime y Alfonso de Baena, en unión de los cuales pudo haber ido para tomar parte en aquellas obras.

Nosotros creemos muy posible que Bermejo fuese recomendado por los monjes del convento de San Jerónimo, de Córdoba, á sus colegas de Cataluña, por tratarse de un excelente artista, que bien pudo trabajar con éxito en el monasterio cordobés, á pesar de que ningún escritor lo mencionen, como Pacheco, Palomino, Ponz ni Cean Bermúdez, ni Pablo de Céspedes, que al hablar de Alejo Fernández, dice que en Sevilla hizo muchas obras y en *Córdoba, en el monasterio de San Jerónimo, el retablo grande y otros pequeños.*

La circunstancia de que en aquella época los pintores no firmaban todas sus obras, y entre ellos había mucha semejanza, que solamente por un detenido y concienzudo examen de los mismos puede llegarse á veces á una aproximada filiación artística, ha dado lugar siempre, y mucho más en anteriores centurias, en que nuestros pintores primitivos no eran tan apreciados como en la actualidad, á erróneas clasificaciones con muchísima frecuencia, pasando por anónimos cuadros de autor reconocido, bien atribuyendo á determinados pintores obras de artistas más modestos ó bien catalogando por obras flamencas ó alemanas otras genuinamente españolas.

Sólo así puede explicarse porqué en Córdoba, donde debe suponerse que residiera algún tiempo Bartolomé Bermejo y pintara algunos cuadros, no hayan sido mencionados por aquellos doctos.

En el Museo provincial de Pinturas de Córdoba que tengo á mi cargo, llaman mucho la atención de los inteligentes un hermoso retablo de últimos del siglo XV, procedente del Hospital de Antón Cabrera, y un cuadro en lienzo, al parecer de principios del XVI, expuestos al público hace poco tiempo. Mide el retablo, pintado al temple, tres metros de alto por dos y medio de ancho, dividido en tres partes. La del centro, ó sea la principal, es mayor y en ella se representa á *Cristo amarrado á la columna azotado por dos sayones*, uno de los cuales le tiene asido por el cabello, viéndose á sus pies una corona de espinas. En segundo término, á la derecha, apoyado en un antepecho cubierto por una colgadura negra, un hombre contempla la flagelación, y sobre fondo de paisaje destácanse en último término las arcadas de un templo y cinco figuras que, asomadas á una terraza, miran con extraña curiosidad y una de ellas señala hacia un portal, en cuyo interior se ve á San Pedro sentado calentándose en una chimenea y con el rostro vuelto mirando á dos figuras de mujer que pa-

recen interrogarle; completando este grupo el simbólico gallo que aparece en la penumbra. Las otros dos partes del retablo son más pequeñas y estrechas y están divididas en cuatro rectángulos, con las figuras de cuerpo entero, tamaño académico, de San Juan Evangelista, San Antonio de Padua, San Antonio Abad y San Francisco de Asís sobre fondos de bellos y variados paisajes.

Desde que tuve ocasión de admirar la hermosa tabla de *La Piedad* en Barcelona, siempre he creído recordar los muchos puntos de contacto que tiene la figura yacente de Cristo con el de *La flagelación* que se conserva en el Museo de Córdoba.

Ante la imposibilidad de hacer por ahora una buena reproducción fotográfica de este retablo interesante, á pesar de haberse intentado muchas veces sin éxito, por las malas condiciones de luz en que se encuentra y por la patina amarilla antifotogénica que lo recubre, nos limitamos á dar á conocer por hoy lo que á continuación publicamos y como detalle, la reproducción de la cabeza del Cristo y parte del torso, aunque no dé idea exacta del original. No obstante, por ella podrá apreciarse el muchísimo parecido que tiene con algunas de las *Santas Faces* atribuídas á Bermejo. La expresión de amargura y dolor en sus demacradas facciones; la doblez del párpado superior tan característica, al parecer, en los santos rostros del pintor cordobés; la boca entreabierta; los pómulos bastantes pronunciados y su estilo en general denotan gran semejanza con aquéllas.

El segundo cuadro, que también ha sido muy difícil reproducirlo, mide un metro cincuenta centímetros de ancho por dos metros de alto y tiene la particularidad de estar pintado al óleo sobre un lienzo sujeto á un bastidor de madera; su asunto es también *Cristo amarrado á la columna*, con San Pedro y tres figuras más en actitud orante, pintadas con mucha delicadeza y gusto. El Cristo, de dibujo vigoroso, es semejante al de *La Flagelación*; y el capitel y cimacio de la columna son exactamente iguales á los del retablo, diferenciándose la basa exornada con tracerías mudejares. Y al comparar ambas composiciones anónimas se ve que pertenecen á una misma escuela y que el autor del lienzo lo es también del mencionado retablo.

¿Podrán ser estas pinturas de Bartolomé Bermejo? ¿Serían ejecutadas á su vuelta de Barcelona y hasta ahora hayan permanecido ignoradas?

Nosotros, desde que las instalamos en el Museo, siempre hemos abrigado tal creencia, la cual nos ha sido confirmada verbalmente por el reputado crítico francés Emile Bertaux en una visita reciente que ha hecho á este establecimiento.

Según este notable escritor, tan competente en esta clase de estudios, no hay duda de que el autor de *La Piedad*, de Barcelona, es el mismo del retablo y lienzo que se conservan en Córdoba.

No hace mucho también que el distinguido Catedrático de la Universidad Central, D. Elías Tormo, ante dichas obras, comprendiendo su gran importancia, me excitó á darlas á conocer, como al fin he decidido hacerlo en esta ilustrada Revista. Y ojalá que al publicarlas puedan servir á la crítica para aportar algunos datos más á la historia de la pintura primitiva española, de la que fueron tan ilustres campeones los cordobeses Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo.

ENRIQUE ROMERO DE TORRES.

Córdoba, Septiembre de 1907.

Asalto de la villa de Galera por Don Juan de Austria.[1]

A pesar de la importancia del asunto del Canto XXVIII (2), que Pérez de Hita empieza invocando:

«Combiene mussa mia que el sentido
de buestro proceder sea encumbrado
con un estilo graue y tan subido
como el alto intento a demandado,
agora teneis mas esclarecido
sojeto que asta aqui abeis tratado
pues emos de tratar del poderoso
don Joan de Austria, principe glorioso»,

desde luego es presumible que antes de él hubiese finado el manuscrito en el momento, un tanto cortesano, si tal estilo se compadece con la brusca y repentina partida del Marqués de los Vélez, después de la llegada á Huéscar, y casi rayano á Galera (que éste tenía ya en asedio y no vencida y tomada por falta de recursos y de artillería), del hijo de Carlos V, Príncipe bien nacido, feliz y afortunado, como llama Pérez de Hita á este bastardo imperial, nacido misteriosamente en Ratisbona, reconocido en el caserío del convento de la Espina, de Valladolid, por su hermano Felipe II, con aquella celebérrima frase: «Volvámonos, caballeros, que lo que es por hoy hemos hecho una bonísima caza»; hijo de *ganancia*, como le llama un historiador, y de quien la santidad de Pío V, de felice recordación, al enterarse de la victoria de Lepanto, saludó regocijado: *Fuit homo missus a Deo cui nomen erat Joannes.*

Mas si el Marqués de los Vélez, á las reiteradas y lisonjeras ofer-

(1) Capítulo del tomo II, inédito aún, del estudio histórico titulado PÉREZ DE HITA.

(2) *Libro de la Población y hazañas de la Mvy Novilissima y Leal Ciudad de Lorca*, por Ginés Pérez de Hita (1572). MS. en poder del autor.

tas del hijo del César, que rigió á la *Hispania victric*, de aquellos grandes siglos, respondió, según Hurtado de Mendoza, «por términos extraños que siempre usó, aunque medido con su grandeza, diciendo: *Yo soy el que más he deseado conocer de mi rey un tal hermano i quien mas ganara de ser soldado de tan alto principe, mas si respondo á lo que siempre professé, irme quiero á mi casa, pues no combiene á mi edad anciana aver de ser cabo de esquadra*», y desde aquel punto abandonó el campo dirigiéndose á su villa de Vélez Blanco, y si se retiró de aquella ruda campaña, en la que tanto luchó con el enemigo, como con émulos que le escatimaron los medios de concluirla, y si en los últimos días de su vida colgó la espada en la panoplia de la sala de su torre del homenaje en el castillo de los Vélez, no por marcharse *rostrituerto* con los consejeros que acompañaban al de Austria, llevóse consigo la gente de Lorca y el grueso de su ejército, pues que dejó más de tres mil hombres á las órdenes de *un tal ermano del rrey y de tan alto principe*, claro está que nuestro poeta soldado y novelador (Pérez de Hita) no podía menos de ocuparse de sus compañeros de armas y paisanos los lorquinos y demás hijos del Adelantamiento de Murcia, ya que él no había de participar de sus gloriosos hechos por tener que seguir á D. Luis Fajardo, dado el cargo de escudero que desempeñaba á su lado.

De propia manifestación, hecha en sus *Guerras civiles de Granada*, sabemos que no habiéndose hallado en el cerco de Galera y deseando escribirlo, tuvo necesidad de buscar información, y en fuerza de sus diligencias exquisitas adquirió noticias de que el alférez Tomás Pérez de Hevia, vecino de la ciudad de Murcia y soldado veterano muy distinguido, que siguiendo las banderas de Don Juan de Austria se halló en esta jornada, había redactado un escrito sustancial y breve del sitio de Galera y de lo que día por día iba en él ocurriendo, por lo cual acordó copiarlo á la letra.

La Galera de hoy es un pueblo, cabeza del Ayuntamiento de su nombre, en la provincia de Granada, situado en un llano, si bien aún se conservan casas y cuevas en la escarpada ladera de un cerro que lo domina al SE., en la cual estuvo asentada *La Galera*, conquistada por el Arzobispo de Toledo D. Diego Ximénez de Rada, quien así como su sucesor ejercieron allí señorío desde el año 1230 hasta el de 1321 que cayó en poder de los árabes. Reconquistada por los Reyes

Católicos en 1482, la dieron á D. Enrique Enríquez, el de Baza, cuyos descendientes la poseyeron hasta 1569, en que fué enseñoreada por los moriscos. «Esta villa, escribe Mármol de Carvajal, era muy fuerte de sitio; estaba puesta sobre un cerro muy prolongado á manera de una galera, y en lo más alto de él, entre Levante y Mediodía, tenía los edificios de un castilo antiguo cercado de torronteras muy altas, de peñas que suplían la falta de los caídos muros.

»La entrada era por la misma villa, la cual, ocupando toda la cumbre y las laderas del cerro, se iba siempre bajando entre Norte y Poniente hasta llegar á un pequeño llano, donde á la parte de afuera estaba la iglesia, con una torre muy alta que señoreaba el llano, y un río que bajando de la villa de Orce se junta con el Huéscar y viene á romper las aguas en la punta baja de Galera, y desviándose luego cerca el llano donde estaba la iglesia, poco á poco corre hacia la villa de Castilleja. No estaba cercada de muros, mas era asaz fuerte por lo dificultosa y áspera subida de las laderas que había entre los valles y las casas, las cuales estaban tan juntas que las paredes eran bastante defensa para cualquier furioso asalto, no se pudiendo hacer en ellas batería que fuese importante, porque estaban puestas unas á caballero de otras en las laderas, de manera que los terrados de las primeras igualaban con los cimientos de las segundas, y el fundamento era sobre peñas vivas, alzándose hasta la más alta cumbre, y por esta causa eran los terrados tan desiguales que no se podía subir ni pasar de uno en otro sin muy largas escalas...» (1)

Cuatro asaltos tuvo necesidad de dar el ejército sitiador, sangrientos y porfiados, hasta el extremo de haber corrido peligro de muerte el mismo Príncipe Don Juan, pues necesitando en uno de ellos ponerse con su persona al remedio del daño, no con poco peligro de la vida—dice Hurtado de Mendoza—, porque andando con una diligencia y valor persuadiendo á los soldados que se retirasen sin olvidarse de las armas, fué herido en el peto, que aunque no hizo daño en su persona, escandalizó mucho á todo el campo, particularmente á su ayo Luis Quijada, que nunca le desamparaba, cuyas persuasiones obligaron á Don Juan á retirarse, por el inconveniente que se sigue en un ejército del peligro de su General.

(1) Mármol de Carvajal: *Rebelión de los moriscos...*, lib. VIII, cap. II.

Finalmente, al cabo de dos meses y seis días,

«De aquesta suerte fué el pueblo tomado
que era en todo muy fuerte y poderoso
al cabo de gran tiempo que cercado
fuera del cristiano belicoso;
dos meses y seis días fué sitiado
aquel pueblo malvado tan dañoso,
á siete de Febrero justamente
Galera feneció y su mala gente.»

Y continúa nuestro Pérez de Hita en su poema describiendo los destrozos causados en la villa tomada, y efectivamente siguióse la victoria hasta que se rindió Galera, sin dejar en ella cosa que la contrastase, que todo no lo pasasen á cuchillo, según dicho Hurtado.

Repartióse el despojo, y fué tanta la cantidad de trigo y cebada que encontraron los sitiadores, que bastara para sustento de un año; no contentos del saqueo, pusieron fuego al lugar, tanto para no dejar el nido á los rebeldes como por temor á una epidemia al corromperse tanto cadáver. ¡Tanta fué la mortandad y sangre vertida! No hace aún muchos años que visitando Galera, desde la nueva población, extendiendo la mano y señalando á la antigua, nos decía ilustrado cicerone: «Allí fué y allí está sepultada aquella Galera tan fuerte y heroica, ¡quién sabe lo que se ocultará debajo de sus escombros!»

Efectivamente, como aquel pueblo se desplomó y vino á sepultarse entre sus propias ruinas, ¡quién sabe lo que sepultaría! Hubo verdadera crueldad, pues el mismo Don Juan de Austria mandó alancear mujeres y hasta niños, no respetándose á ninguno de doce años arriba; pero la guerra no se contenta con blanduras, y aquélla, sobre todo, aconsejaba tales extremos si había de tener fin, y esta era también la política del Marqués de los Vélez, censurada antes por los mismos que ahora la encontraban única y excelente.

Muchos fueron los esforzados capitanes y soldados que sellaron con su sangre y entregaron su vida en este sitio, y que no enumeramos aquí por traerlos los escritores que venimos citando. Nuestro Pérez de Hita los limita en este Canto á los soldados de Lorca y Murcia, haciendo especial mención del capitán Martín de Lorita, cuya muerte supone lloró el de Austria. Este Lorita era Regidor de Lorca y

venía de Alférez mayor de sus banderas. También García de Guevara, Regidor de la misma ciudad,

«salió de aqueste asalto mal herido»,

y no es de extrañar que siendo el contingente de sus soldados lorquinos tres mil hombres,

«en esta extraña y cruda arremetida
murieran muchos hombres valerosos»,

distinguiéndose sobremanera los capitanes de Infantería Adrián Leonés y Juan Felices Quiñonero, y el de Caballos, Hernán Pérez de Tudela.

También dice el poeta en este Canto:

«el gran Comendador luego ha partido»,

y este *gran* Comendador no es otro que D. Luis de Requesens, una de las glorias militares de aquel siglo. Era Comendador de Castilla y de León, nacido en Valladolid, de noble familia, destinada desde mucho tiempo á dar á su Patria famosos capitanes, tanto de mar como de tierra. No muy tarde las glorias de esta casa *Requesens* se reúnen ó funden con la de los Fajardos, en el cuarto Marqués de los Vélez, D. Pedro Fajardo Zúñiga y Requesens, nieto del segundo Marqués de los Vélez, Virrey y Capitán General de Sicilia hacia el año 1644. A este D. Luis de Requesens no trató muy bien D. Luis Fajardo antes de este hecho de armas, estando el Adelantado de Murcia esperando en Adra ó en las inmediaciones de la costa vituallas y socorros.

Concluído lo de Galera

«de allí fué luego el campo levantado
y á Baza dió la vuelta concertado».

Complementan este Canto vigésimo octavo: el P. Morote, en sus *Antigüedades de Lorca,* libro III, de la parte II, pág. 414; Mármol, libro VIII, cap. II al V de su *Rebelión;* Juan Rufo, *La Austriada,* canto XVI, y Pérez de Hita, en las *Guerras civiles de Granada,* parte II, cap. XX y XXI.

F. CÁCERES PLA.

Excursión á Santillana y San Vicente de la Barquera.

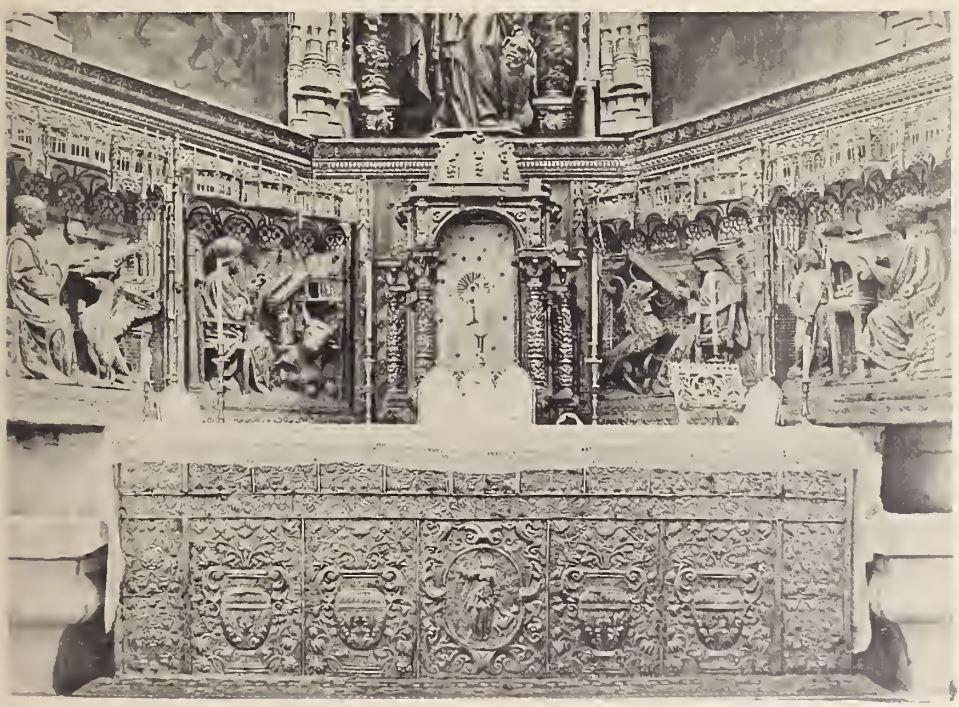
Después de dejar en la estación de Puente San Miguel el pequeño ferrocarril cantábrico, se toma una carretera que atraviesa la línea férrea casi frente á la estación, y si el excursionista es aficionado á andar, después de cuatro kilómetros de buena cuesta se llega á Santillana.

La impresión que se tiene al llegar no se borra nunca; parece como que por arte de magia se ha retotraído el visitante á la Edad Media; sus calles tortuosas y sus blasonadas casas con sus fachadas ennegrecidas por el tiempo y sus aleros que avanzan sobre ellas como queriendo protegerlas contra las inclemencias de la lluvia, tan frecuente en este país; la desigualdad de estas mismas casas, casi todas de piedra, unas altas y esbeltas, como queriendo velar por la seguridad de las bajas que á su lado humildemente se apoyan y cobijan fiadas en su fortaleza, casi todas con lemas en sus grandes escudos, nos llevan la imaginación sin querer á aquellos días en que la villa era pujante y rica cuando era la capital del Oriente Asturiano, que se denominaba Asturias de Santillana, y cuando era teatro de luchas entre familias y poderes rivales, y hasta de sus personajes contra el Rey, como sucedió en el reinado de Alfonso VII (1127-1157), en que los Condes Pedro de Lara y Rodrigo González se rebelaron contra su señor, no aviniéndose sino cuando supieron que venía el Monarca contra ellos con un poderoso ejército (1). Al pasar por sus estrechas calles espera uno encontrarse nobles ó esforzados guerreros, y sufre un desencanto el soñador viajero al ver en esta población, casi desierta, alguna persona, pues sus atavíos modernos parecen desentonar de todo lo que estamos viendo.

(1) Assas: *Crónica de la provincia de Santander*, tomo XI, pág. 79.

Cliché del Conde de Polentinos

Vista general



Cliché del Conde de Manila *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Frontal de plata

COLEGIATA DE SANTILLANA DEL MAR

Debió ser en lo antiguo habitada solamente por hidalgos, á juzgar por los escudos que adornan las fachadas de todas sus casas. En la calle del Cantón, que es la que conduce á la Colegiata y que pudiéramos llamar la más aristocrática en este pueblo de nobleza sin igual, se encuentran la que ostenta el escudo de los Mendoza, solitario edificio de sillería, con ojival portada y su piso alto decorado por moldurada imposta que á modo de greca recorre la fachada y rodea las ventanas y que nos trae á la memoria la figura del primer Marqués de Santillana, cuya sombra parece vagar por todo Santillana. La perteneciente á la familia de los Villa, llamada la casa del Aguila por ostentar en su escudo un águila herida de un saetazo que le atraviesa el pecho y rodeado de la divisa: *Un buen morir honra toda la vida.*

La de los Ceballos con su leyenda, que dice: *Es ardid de caballeros Ceballos para vencellos.* En una plaza se alza, al lado del Palacio de Borja, la torre del Merino, en la que los estragos de los años han hecho desaparecer por completo el almenado que primeramente debió de tener, conservando solamente de su primitivo esplendor dos grandes escudos con sus lambrequines correspondientes. Doblemos la calle de las Lindas y volvamos á la calle del Cantón que nos conduce á la Colegiata.

Para su ingreso hay que subir moderna escalinata de piedra, al final de la que hay dos leones y en el suelo una reja horizontal, colocada sin duda alguna para evitar que pasen al espacioso atrio las vacas que andan sueltas por todas partes, como en todos los pueblos de la Montaña. La puerta de entrada á la iglesia está formada por cinco arcos concéntricos y cuatro columnas con capitel historiado. Tiene dos torres cuadradas y á la derecha un cubo románico rodeado de impostas jaqueladas, en uno de cuyos lados, el que mira al atrio, tiene en su parte alta un ajimez; á la misma altura próximamente, y entre sus dos torres, tiene una galería de arcadas muy elegantes y encima corre una greca terminada por bolas á modo de pináculos.

Sobre el dintel del tímpano el Eterno sienta en su regazo el Libro de la vida y varios ángeles sostienen el nimbo; á ambos lados de esta representación hay doce figuras, seis á cada lado, algunas sin cabeza. En el interior la iglesia consta de tres naves, formando ocho arcos que se apoyan en ricos capiteles que representan el purgatorio; un desafío entre dos caballeros, cubierta la cabeza por capacetes y con lar-

gas adargas que los defiende; nuestros primeros padres Adán y Eva, y varios otros de animales, terminando dichas naves en tres ábsides semicirculares, adornadas exteriormente con ventanas de floridas arquivoltas, impostas y canecillos.

En el centro de la iglesia se encuentra el sepulcro de Santa Juliana, de unos ochenta y dos centímetros de alto y compuesto de una lápida en que está de cuerpo entero la imagen de la Santa con una mano sobre el pecho y con la otra la cuerda con que tiene agarrotado á sus pies el demonio; descansa esta lápida en un zócalo labrado, rodeado todo por una verja de hierro (1).

Cubre la mesa del altar mayor un espléndido frontal de plata cincelada, y encima de ella está el retablo gótico, formado por cuatro relieves en los plintos, á la altura de la mesa, representando á los cuatro Evangelistas, y encima seis tablas pintadas, separadas por doseletes y pilarcillos dorados; las dos inferiores nos muestran escenas de la vida y martirio de Santa Juliana, y las cuatro superiores el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los Reyes, la entrada en Jerusalén y el descendimiento de la Cruz; en el centro y entre las seis tablas están representados, en talla, Cristo en la Cruz, con la Virgen y San Juan de pie, á ambos lados, y la efigie de la Santa.

Detrás del frontal de plata hay empotradas en la fábrica cuatro figuras de Apóstoles. En el camarín, según el P. Flórez, había algunas reliquias traídas de Tréveris y Colonia por D. Francisco de Prado y Calderón, Conde del Sacro Imperio, natural de San Vicente de la Barquera, quien las donó á la Iglesia en 1549 (2).

En la cabecera de la nave del crucero hay un sarcófago que tiene forma de tumba, con dos vertientes, y descansa sobre leones, y se dice ser el de Doña Fronilde, gran bienhechora del convento, de quien se conservan algunas escrituras relativas á los años 982 al 1001, y á quien se supone fundadora del mismo.

Por una puerta abierta en la nave del Evangelio se sale al claustro, de planta rectangular, con cuatro galerías de catorce arcos de medio punto, que descansan, unos en cuatro columnas y otros en

(1) La cabeza de esta santa Mártir está en el camarín y el cuerpo fué mandado trasladar por el Obispo de Burgos D. Alonso de Cartagena al altar mayor, al lado del Evangelio, en 1453.

(2) Estas reliquias eran el *Lignum Crucis*, el cabello y el velo de la Virgen.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

COLEGIATA DE SANTILLANA DEL MAR

Arcos y Capiteles del Claustro

dos, cuyos románicos capiteles son una maravilla por la variedad de asuntos; los hay historiados, de hojas, de aves y cuadrúpedos; un centauro disparando una flecha sobre monstruoso dragón de cabeza de ave y garras está esculpido en uno; en otro, un guerrero se desmonta de un caballo, que es devorado por un oso, y por último, los religiosos, que representan escenas de la Pasión y el Juicio Final. En el patio central y alincados á una de sus alas, hay varios ataúdes de piedra, que no se sabe de ellos sino que los poseen por derecho hereditario las casas de Calderón, Velarde, Villa y Polanco. Este soberbio claustro tiene, para mi opinión, mucha anología con el del Monasterio de Silos, del que publiqué un artículo en este mismo BOLETÍN.

Ultimamente ha sido restaurado hábilmente por el sabio arquitecto Sr. Lázaro, el que en su restauración se ha limitado á enlosar el centro del patio, lleno de hierbas de todas clases (que sirvió para enterramento durante largo tiempo), á poner techo nuevo á las galerías, imitando en lo posible el anterior, que sólo tenía algunas vigas destrozadas y carcomidas por el tiempo, y asegurar algunas de sus alas (principalmente la Sur, de construcción y distinta de las otras), cuyos arcos y capiteles amenazaban venir al suelo.

Al visitarlo por segunda vez el pasado año, sentía una gran alegría, á que estoy poco acostumbrado en estas excursiones, viendo con satisfacción que se habían salvado de la ruina, gracias á la pericia de un buen arquitecto, uno de los monumentos románicos más hermosos que hay en la Montaña.

Tanto el claustro como la iglesia de esta Colegiata no se sabe á ciencia cierta en qué época fueron construídos; el Sr. Amador de los Ríos (1) supone que debió ser empezada la iglesia hacia el reinado de Alfonso VII y continuada en el de Alfonso VIII, y quizá fuese su autor, según Escalante (2), algún discípulo de aquel Pedro de Dios que labró la Colegiata de San Isidoro de León; pero dejando esta suposición, parece lo más probable, como dice Amador de los Ríos, que su construcción sea entre fines del XII y principio del XIII, por la época que representa el traje con que aparece esculpida la Santa en su sepulcro.

(1) Santander: *España y sus monumentos.*
(2) Agabio Escalante: *Album de Cantabria.*

La historia de este monumento va íntimamente ligada á la de la villa; según Gil González (1), se debe su fundación á las Infantas Doña Fronilda y Doña Biceta, pero no se puede admitir con certeza este origen, pues los únicos documentos que hablan de ello, del año 999 al 1001, declaran solamente que Doña Fronilda fué bienhechora de la Abadía (2) El P. Flórez dice que existiendo cerca del sitio llamado Planes un Monasterio dedicado á Santa Juliana, varias familias se trasladaron cerca de él, comenzando á poblarlo con el nombre de Santa Illana; esto, como se ve, no dice cuál fué su origen. El abad más antiguo de que se tiene noticia es Albano, en el año 962, al que siguieron Trecio, Indulfo, Julián y Martín, en los años 964, 1000, 1025 y 1110 (3).

En tiempo de los Condes Fernán González y Don García, y de Don Fernando I de Castilla, se hicieron donaciones al Monasterio, agregándole en tiempos de Don Fernando los Monasterios de Fauniz, Santa Cecilia, el de San Julián de Canalejas y el de San Ciprián, con viñas, tierras y molinos.

El Rey Don Fernando IV que estuvo, siendo niño, en Santillana, le dió en Valladolid, á 11 de Agosto, Era 1333 (año 1295), un privilegio por el que confirmaba á «vos Don Rui Peres abat de Santa Illana mio capellan et á vuestros sucesores et al cabildo et á la clerecia de vuestra Eglesia et á los vuestros vasallos en todos los privilegios et las cartas que vos et ellos avedes del Emperador (4) et de todos los otros reyes que fueron ante mi».

Santillana gozó de antiguo excepciones de no contribuir al Obispo ni admitir Merino, ni pagar pechos ni portazgos, y que ninguno de su iglesia pudiera ser compelido por Juez seglar ni usurpar sus bienes, añadiendo algunos Reyes la expresión de ser Abadía suya (5).

Realmente debió ser siempre un Monasterio de importancia, cuando se cita en diversas épocas como abades de ella, además del Infan-

(1) En su descripción del Arzobispado de Burgos.

(2) Padre Flórez: *España Sagrada*, tomo XXVII.

(3) «Catálogo de los Abades de la Insigne y Real Colegiata de Santillana», por D. Tomás Alonso Sánchez. MS. original firmado el 9 de Febrero de 1793.—Academia de la Historia, E. 136, fol. 250.

(4) Alfonso VII.

(5) Santillana fué primero Abadía de Monjes Benedictinos, pero en el reinado de Alfonso VII se cambió en Colegiata, según aparece en una escritura en que por primera vez se le da este nombre Flórez: *España Sagrada*.

Clichés del Conde de Manila

Capitel

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Retablo y sepulcro de Santa Juliana

COLEGIATA DE SANTILLANA DEL MAR

te Don Sancho, hijo de San Fernando y hermano de Alfonso X, á don Pedro González de Salamanca, Obispo después de Salamanca; á Suárez de Carvajal, Obispo de Lugo; á D. Marcos de Viegra y Otero, Inquisidor de Toledo y Santiago, y en 1722 á D. José Uriarte Isunza, Gobernador del Principado de Asturias.

En 1209 concedió el Rey Don Alfonso VIII la villa de Santillana al abad y al Cabildo, los que la cedieron por otros bienes al Duque del Infantado, D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1), que quedó de señor absoluto de la villa, conservando además el cargo de abad en la Colegiata la casa de Mendoza para sus parientes y allegados.

Antes de abandonar la villa visité los conventos de San Ildefonso y «Regina Celi». Fué fundado el primero por Alonso Gómez del Corro, canónigo tesorero de la Colegial de Santillana, para monjas Dominicas; solicitada licencia de Fray Pedro Alvarez de Montemayor, provincial de la Provincia de España y confesor del Rey Carlos II, tomaron posesión del convento, después de bendecida la iglesia por el entonces abad de la Colegiata, D. José de Mesones y Velasco, Caballero de la Orden de Alcántara, el día 11 de Junio de 1670, las monjas procedentes del convento de «Porta Celi» de Valladolid, Sor Mariana de Escobar, Sor Melchora Ovalle, Sor Francisca Aranda y su hermana Sor Luisa de Aranda, que fué la primera priora (2).

El convento de «Regina Celi» fué fundado por el caballero don Alonso Velarde para frailes en el año de 1592 á 5 de Septiembre, á espaldas de la iglesia de Santa Juliana, trasladándose al llamado Campo de Revolgo (3), donde hoy está, según consta en una relación

(1) En Escalona, el día 15 de Septiembre de 1445, otorgó el Rey de Castilla Don Juan II al célebre D. Iñigo López de Mendoza la merced del Marquesado de Santillana de la Mar, sin perjuicio de los derechos de la Colegiata de esta villa. Heredó este título su hijo primogénito D. Diego, por testamento de su padre, otorgado en Guadalajara á 8 de Mayo de 1445, y además los estados de Torrelavega y la Casa de la Vega. Estas disposiciones fueron aprobadas por Enrique IV en Ubeda á 20 de Agosto de 1458.

(2) Sor Luisa de Aranda era hija de D. Alonso de Aranda y Portillo, Regidor de la ciudad de Valladolid y nieto del Marqués de Siete Iglesias D. Rodrigo Calderón, y de Doña Juana de Aranda, su prima hermana. Dicha Sor Luisa dicen que era tan hermosa que sirvió de modelo para un cuadro de Santa Agueda que había en el convento de «Porta Celi» de Valladolid.

(3) Teatro de luchas y peleas entre familias rivales y del Merino contra el señor en la Edad Media.

que está en el legajo de su fundación (1). Tiene este convento en su portada un gran escudo de los Velardes con la siguiente, divisa: *Este es Velarde el que la sierpe mató y con la Infanta casó.* Al desembocar la calle que va á la carretera, á la derecha, está el Palacio del Marqués de Casa Mena, preciosa casa solariega de las Barredas, que contiene en su interior un verdadero museo: armas, monedas, tallas y lozas antiguas adornan sus hermosas salas, y en una de ellas la Biblioteca, la mejor joya entre tanta preciosidad, formada de crónicas y escritos curiosísimos, casi todos referentes á asuntos montañeses y formada sin duda por aquel erudito D. Blas de Barreda perteneciente á esta familia y honra y prez de la Montaña.

Con pena abandoné Santillana y al perder de vista en una revuelta del camino los pinos del jardín de Casa Mena, parecía como que perdía algún ser querido á quien no volvería á ver, y los recuerdos del pasado que en tropel habían sucesivamente acudido á mi mente se iban borrando dejando en su lugar una dulce melancolía que la vista de los paisajes montañeses me producían.

Después de pasar por Oreña, cuya antiquísima iglesia no nos fué dado ver por la escasez del tiempo, y por el lindo Cóbreces hicimos alto en Comillas para dar lugar á que el ganado tomase algún descanso y visitar el palacio de los López y la bonita capilla ojival destinada á panteón, y sobre todo, el célebre museo arqueológico en el que el Marqués de Comillas ha coleccionado cuanto interesante para la Montaña ha podido recoger, desde objetos prehistóricos hasta del tiempo del Monarca español Carlos III. Puesto de nuevo en camino, cruzo el pintoresco y solitario sitio conocido por La Rabia, y después de subir penosas cuestas llego por fin á San Vicente de la Barquera. Lo primero con que tropiezan mis ojos es el magnífico puente de la Maza, construído por despacho de los Reyes Católicos á 25 de Agosto de 1495, y que debió concluirse ya entrada la décimasexta centuria, y que aunque primitivamente tenía 32 arcos y 1.553 pies de largo, quedó reducido en 1865 á 28 arcos y 1.390 pies. Al final del puente muestra sus tristes despojos, cubiertos de musgo y plantas trepadoras, el convento de Franciscanos, que tanto protegiera la casa de Guevara al escogerlo para su última morada. ¡Triste condición la de los

(1) «Regina Celi».—Santillana. MS. Archivo Histórico Nacional, legajo 37.

años, que nada respeta!, pues de este antes rico convento sólo quedan algunos paredones cubiertos de yedra y sostenidos por verdadero milagro de equilibrio.

Después de atravesar su calle principal, llamada de la Barquera, cuyas casas tienen anchos soportales con grandes arcos, y en la que se encuentra el comercio del pueblo, empezamos la subida al peñasco en que están enclavados la iglesia y el antiguo Castillo; subimos por la calle alta (antes llamada de Corro) y encontramos en ella una casa de elegante tipo renacimiento, con frontón toscano encima de la puerta, tres balcones flanqueados de columnas jónicas, una fuerte cornisa que remata la fachada y dos grandes y bien esculpidos escudos á uno

Abside en forma de torre de la iglesia parroquial de San Vicente de la Barquera.

y otro lado del balcón central, que fué fundada por D. Antonio del Corro para asilo de pobres. A pocos pasos se descubre el ábside de la Iglesia de Nuestra Señora de los Angeles. Ésta semeja una fortaleza militar, cuya parte alta tiene tres cubos que dividen cuatro ventanales góticos, y colocados uno en el frente y los otros dos en los ángulos de la torre y terminados en graciosos pináculos, que separan dos sencillas espadañas que forman el campanario, grandes y fuertes estribos colocados en la parte inferior y con tres retallos dan fuerza y consistencia á la torre; cerca de la fachada, que podemos llamar Norte, hay una pared formada de cráneos humanos, y dando vuelta al edificio encontramos dos puertas, la del imafronte y la de la fachada del

Mediodía; la primera consta de cuatro arcos concéntricos sostenidos por otras tantas columnas de corto fuste, cuyos capiteles son cónicos y dibujan bichas y uno de ellos un león y un castillo; tiene encima un tejadillo soportado por siete canecillos; la puerta del Mediodía, que es la principal que da ingreso á la iglesia, está situada sobre una escalinata y compuesta hasta de seis arcos concéntricos de medio punto, cuyos volteles están decorados con dientes de sierra; las columnas que sostienen cinco de los arcos son de recio fuste con capiteles historiados en que están esculpidas aves y figuras humanas, y el sexto arco, estrechando el hueco de la puerta de arco rebajado, forma un

Sepulcro en la iglesia de San Vicente de la Barquera.

tímpano en que está colocada una cruz rodeada de los escudos de España y de la Villa; esta puerta está pintada de verde, que tapa muchos de sus detalles y la estropea por completo. La iglesia, en su interior, tiene tres naves, cerradas sobre ojivas, ambas del siglo XII; tiene seis capillas y cinco altares además de la mayor. Entre las capillas merece mencionarse aparte la de San Antonio, de planta irregular y que contiene tres arcos sepulcrales. El de la izquierda encierra los restos de un caballero y una dama, cuyas figuras yacentes en alabastro nos muestran ser los en ella sepultados un guerrero vestido de armadura y sobre ella plegada túnica, cuya mano derecha reposa sobre el pomo de la espada, y la señora que á su lado duerme el sueño eterno lleva capa de alto cuello, descotada, con un sartal de perlas rodeado á su cuello, descansando sus manos, rodeadas de

Sepulcro del Inquisidor Corro

Clichés del Conde de Polentinos *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Puerta de la Iglesia

SAN VICENTE DE LA BARQUERA

anillos, sobre su seno; decoran este sepulcro dos ángeles arrodillados, uno á la cabecera del señor y el otro á los pies de la dama, y un perro sin cabeza. Sobre el plinto que sirve de base á las estatuas hay un ángel que sostiene entre sus manos un escudo con la cruz de Covadonga y el lema: *Angelus Pelaio et suis victoriam.* El otro sepulcro, también de alabastro, nos presenta la figura de un hombre echado con traje talar y bonete en la cabeza, apoyada su cabeza sobre el brazo derecho, que á su vez se apoya en unos almohadones, mientras el izquierdo sostiene un libro que remeda estar leyendo; debajo de un sencillo zócalo, y en su base, hay en los ángulos dos mofletudos chiquillos que tienen entre ambas manos y sobre el pecho cartelas (1), y en el centro un ángel, semejante al del sepulcro anterior, que sostiene un cuartelado escudo; entre estas figuras hay unas inscripciones que dicen, en la de la izquierda:

HIC IACET LICENCIATVS ANTONI' DEL CORRO : VIR PRECLAR 'MORIB' ET NOBILITATE . AC PERPETVÆ MEMORIÆ DIGN' CANONIC· HISPALENSIS . AC IBIDEN CONTRA HERETICAM PRVITATEM A. CHATOLICIS REGIC' FERDINANDO.

Y en la de la derecha:

ET ELISABEHT VSQ AD SVM OBITUM APOSTOLIC' INQUISITOR ET HVIVS ALMÆ ECLESIÆ TANQ NATURALIS VTIQ BENEFICIATVS QUI OBIIT VIGESSIMA NONA DIE MENSIS IVLII ANNO 1556. ETATIS VERO SVE 84.

Es del sepulcro del Inquisidor de Sevilla D. Antonio del Corro (2), nacido en San Vicente, é indudablemente italiana su escultura y muy hermosa, y en la que en lugar de figurarnos al Inquisidor descansando el sueño de los justos, parece como que está vivo y va á levantar la vista del libro para fijarla en el visitante que tiene la osadía de interrumpir su lectura con su presencia.

Esta iglesia, según dice D. Enrique Leguina (3), fué comenzada

(1) Las cartelas dicen: El que aquí está sepultado no murió, que fué partida su muerte para la vida.

(2) A los treinta y dos años, en 1504, era Inquisidor general.

(3) E. de Leguina: «Apuntes para la Historia de San Vicente de la Barquera». Santander, 1875.

en el siglo XII y terminada en el XVI, y yo estoy conforme con su opinión, pues en ella han dejado marcado su paso todas las épocas; las puertas, que son las más antiguas, debieron ser construídas en fines del XII ó principios del XIII; su ábside, así como la capilla de San Antonio, debieron ser edificadas en la XV centuria; las ojivas de sus naves son del XIII. Además, dicho Sr. Leguina cita una provisión dada por Carlos V en 9 de Diciembre de 1534, para que el Corregidor ó Juez de Residencia de las cuatro villas de la costa (1) informara sobre la representación hecha por los vecinos de San Vicente pidiendo por ocho años el vino que rentaba la fábrica de la iglesia, á fin de pagar con ellas al Conde de Buendía los mil y quinientos ducados que les había prestado para el ensanche de la iglesia, por haberles faltado el dinero cuando ya tenían empezada su construcción.

La iglesia de que estamos hablando está rodeada de una especie de almenado, desde el que se divisa San Vicente con sus dos puentes y el mar, y la altura con respecto á éste es de unos quinientos pies.

Se hace tarde y tenemos que visitar la Barquera y el Castillo, y á ellos encaminamos nuestros pasos descendiendo por la calle alta y el barrio llamado de los Judíos; esta es la parte más ruinosa de la ciudad, y sus calcinadas piedras son como una escritura que acredita lo que debió sufrir esta villa con el incendio de 1483.

El Castillo fué fundado, según tradición, por Osoriz, Duque de Estrada, que casó con una hija del Rey Don Alonso III, y hoy solamente queda un montón de ruínas, en que apenas puede verse alguna galería ó trozos de escalera que bajaba á los silos de la fortaleza (2).

Siguiendo la calle de la Barquera, de que hemos hablado antes, y camino de la Barquera, está la ermita de San Vicente, de la que sólo llamaron mi atención la pila de agua bendita, en cuya superficie aparece tallada la cara de una persona y una imagen en talla de San Francisco; después recorrimos toda la costa, penetramos en la Cetarea (3), navegamos embarcados por una cueva, espectáculo que tiene

(1) Las cuatro villas eran Santander, Castro Urdiales, San Vicente de la Barquera y Laredo.

(2) Según el Sr. Leguina en este Castillo se alojó Carlos V. El Sr. Foronda dice que donde se alojó fué en el convento de Franciscanos; me parece, dadas las escasas dimensiones del Castillo, que no es muy grande, más probable que el Emperador escogiese este último sitio para él y los que le acompañaban.

(3) Cetarea, criadero de langostas.

mucho de fantástico, y cuando salimos de la Cetarea, el sol, descendiendo á su ocaso y rodeado de pequeñas nubes, se ocultaba detrás de la torre de la iglesia parroquial envolviendo á San Vicente en roja claridad, mientras allá abajo, en las marismas que lo rodean formando un sin número de diminutas islas, al reflejar en el agua despedía plateados destellos. ¡Cuántas veces no habían presenciado este mismo espectáculo algunos de los que hoy descansan entre los muros de su vetusta iglesia! Pero entonces San Vicente era potente y rica; el Emperador se hospedaba en su recinto á la vuelta á Castilla después de su viaje, y por sus calles hoy tristes y casi abandonadas transitaban castellanos y flamencos que acompañaban al Emperador en sus jornadas, y hasta en su plaza se celebraba, á creer á un moderno escritor, una fiesta de toros (1).

Después de pasar una buena noche en la fonda, que más parece solariega casa á juzgar por su portalada y ancha escalera de piedra, visitamos, antes de abandonar San Vicente, su otro puente, construído por el arquitecto Bustamente en 1799, en el reinado de Carlos IV, y á costa del arbitrio impuesto sobre los pueblos del Bastón de Laredo, según inscripción que hay en sus pilares; dicho puente tiene 15 arcos y mide 555 pies de largo.

Tanto de San Vicente como de Santillana queda mucho por decir y su historia todavía está por hacer, pero empresas son éstas sólo dignas de ser acometidas por personas competentes y versadas en esta clase de estudios; yo, por mi parte, me he limitado á narrar modestamente, ayudándome en lo que otros escritores han dicho, mis impresiones en la excursión que á dichos sitios hice, con el solo objeto de llamar la atención de mis consocios para que los visiten y estudien.

El Conde de POLENTINOS.

(1) El Sr. Foronda, en su libro *De Llanes á Covadonga*, dice que el Emperador, en su viaje á Valladolid en 1517, llegó el 29 de Septiembre á San Vicente, donde se demoró catorce días á causa de una enfermedad y de la que aún no repuesto salió para Treceño el 12 de Octubre.

SECCIÓN OFICIAL

Excursión á Zaragoza.

Este año se celebrará en Zaragoza el centenario de los famosos Sitios.

Es la fiesta el recuerdo del vigoroso despertar de una raza y la conmemoración del renacimiento nacional; no hay en ella odios ni prevenciones contra pueblo alguno.

La Sociedad Española de Excursiones desea asociarse á este acontecimiento, que tan directamente se relaciona con el principal fin que persigue: enaltecimiento del nombre y del pensamiento de la Patria por medio del estudio y de la propaganda de sus creaciones.

Para dar fehacientes muestras de nuestro cariño á Aragón organizaremos una visita á su capital, en los días y forma que se anunciarán por hoja suelta á nuestros consocios cuando se haya dado forma al proyecto y esté todo dispuesto para realizarle. Con este acto se celebrará también el XVI aniversario de la fundación de nuestra Sociedad.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola. 8.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVI.—Segundo trimestre.

Arte * Arqueología * Historia

Madrid. — 1.° de Junio de 1908.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

SANTA MARTA DE TERA

(BENAVENTE : ZAMORA)

He aquí una especie de Lourdes de ha ocho siglos; un santuario donde recibían vista los ciegos, oído los sordos y andar los cojos; donde se curaban los mancos, sanaban los enfermos, los leprosos quedaban limpios, eran expulsados demonios de los cuerpos oprimidos, y hasta los prisioneros aherrojados se veían libres dondequiera que su cautiverio fuese. Así lo consignó solemnemente el Emperador Alfonso VII en un privilegio de 1129, cuando herido por una gravísima enfermedad, y temiendo caer bajo la Justicia divina, se acogió á Santa Marta, pidiéndole la salud á cambio de los términos realengos y de señorío comprendidos dentro de los cotos de su iglesia. Realmente no tasaba en mucho el joven Rey la gracia de alejar por entonces de sí las penas del infierno; pero el hecho es que Alfonso curó de firme.

Perdida hasta la tradición de todo ello, redúcese la historia del santuario á los pocos datos recogidos por el P. Flórez con demasiada ligereza (1), puesto que el archivo catedral de Astorga, donde sus datos se guardaban, sabido es que fué quemado en la guerra de Napoleón. Es posible que arrancase de tiempos visigodos su existencia, porque de entonces hay en el edificio actual un capitel de pilastra corintio, muy desgarbado, y varios fustes de mármol. Luego, se le cita, siendo monasterio, en el siglo X, pero su esplendor fué del XI al XII, cuando

(1) *España sagrada,* tomo XVI, págs. 62, 454, 457, 464, 479.

se enriqueció con dádivas copiosas, entre ellas las de Gelvira, hija de Bermudo II, en 1033. Fernando I lo cedió con todas sus pertenencias á la Sede astoricense en 1063, como recompensa de los servicios prestados por su Obispo Ordoño en la traída del cuerpo de San Isidoro á León, y esto mismo lo confirmó Alfonso VI en 1085, estableciéndose allí una abadía con canónigos regulares, que duró hasta el siglo XVI. De todas sus grandezas no queda ni la fama; hoy es una parroquia que da nombre al pueblecillo, por donde cruza la carretera de Benavente á Sanabria, y si descuella en algo es por un anejo de la iglesia, titulado *Palacio* del Obispo de Astorga, y ¡qué palacio! Ahora bien, á tanta mengua resistió el edificio de la iglesia, tal como en sus tiempos más esplendorosos fué alzado, y bien merece señalarse á la atención de los eruditos, ya que nada se ha dicho en su elogio ni aun suena entre nuestros monumentos.

Trátase de una obra románica de las más bellas por su aspecto exterior, y de las más curiosas, dada su gran vejez, pues ciertamente hermana con el crucero de San Isidoro de León. Mas como respecto de esta otra iglesia no se ha fijado bien la fecha, conviene aclarar este punto, que arrastra consigo la introducción del arte francés en aquel reino.

La primera iglesia de fecha segura en que hallo indicios de él es San Salvador de Fuentes, en Asturias, edificada por Didago Píppici y Mansuara, y se consagró en 1023. Sobrevino luego, bajo Fernando I, un florecimiento con sabor oriental, según hacen patente el claustro de Silos, anterior á 1073, y los marfiles de San Isidoro de León, de hacia 1060, admirables por su gran arte, y que además tienen precedentes en los de la Cogolla (1032). Estos jalones son fijos, y comprueban, tocante á artes decorativas por lo menos, un avance y superioridad respecto de lo francés, que obligan á buscar por otro lado su inspiración ó á rehacer la cronología del período románico en Francia, que tan llena de divagaciones y desconciertos se nos ofrece. Apartando esto, y sobre dicha base, hay confianza en reconocer como parte de lo edificado por Fernando I en San Isidoro su magnífico panteón, que no sería primitivamente sino el portal ó nártex de la iglesia dedicada en 1063. La Catedral vieja de la misma ciudad, concluída diez años más tarde, era de tipo francés, á juzgar por sus vestigios. Pero el desarrollo más espléndido sobrevino inmediatamente al reconstruirse la gran Basílica de

Cliché de Gomez-Moreno *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Vista desde Sudeste

IGLESIA DE SANTA MARTA DE TERA (ZAMORA)

Cliché de Gomez-Moreno *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Testero de la Iglesia

SANTA MARTA DE TERA (ZAMORA)

Compostela, sobre influencias auvernatenses muy probables; mas sus esculturas marmóreas no hay sino que atribuirlas á un maestro bizantino sobresaliente, cuya escuela se esparció por todo el reino, llegando á Tolosa de Francia. Comenzada la Catedral de Santiago hacia 1074, pudo bien erigirse la fachada de las Platerías en 1078, fecha cuya exactitud acredita la portadilla de San Esteban de Corullón, en el Bienzo, iglesia consagrada en 1086, y que es un remedo compostelano evidente; además, los relieves del arca santa de Oviedo, donación de Alfonso VI y su hermana Urraca, entre 1072 y 1085, comprueban el definitivo avance de nuestro arte.

Volviendo á San Isidoro, la iglesia actual ofrece dos partes; una, la más antigua, comprende todo el crucero y ábsides, los cuatro arcos medianeros inmediatos del cuerpo de la iglesia, lo correspondiente del muro Sur, con su portada, y la del panteón. Después llegóse á completar las naves, alterando lo ya hecho de ellas á fin de abovedarlas totalmente, y entonces caería la iglesia de Fernando I, cuyo ancho acaso no sobrepujaba al del panteón mismo. Esta segunda obra sabemos ciertamente que la dirigió el maestro Petro Deustamben, *qui superedificavit ecclesiam hanc*, como dice su epitafio, en tiempo de Alfonso VII, y fué su consagración en 1149. Respecto de la obra anterior, no sé que haya sido alegado como dato precioso y concluyente la inscripción sepulcral de Urraca, hermana de Alfonso VI, donde consta que ella *ampliavit ecclesiam istam et multis muneribus ditavit.* Es, pues, seguro que amplió la iglesia, añadiendo el crucero actual á la cabeza del edificio erigido por su padre, y esto hubo de ser entre 1072 y el 1101, fecha de su muerte. Comprueban más aún, si preciso fuere, la exactitud de dicha frase, grabada muy poco después, el cáliz de ágata y oro que aún se conserva, y un grande y rico Crucifijo, ya perdido, que eran donación suya.

Ahora bien; esta parte del crucero y portadas de San Isidoro es lo que guarda tantas analogías con Santa Marta de Tera, y por consiguiente, ha de atribuirse á los decenios últimos del siglo XI, siendo obra de un maestro que cultivaba el arte decorativo y los fundamentos del sistema románico tal como en Santiago iban desarrollándose; pero, como le inquietasen demasiado las bóvedas, ya las excusaba, ya les oponía estribos disformes, que denuncian miedo mucho más que ciencia, y su españolismo acredítase con el empleo reiterado de arcos

de herradura y con lóbulos y de unos modillones de tipo mozárabe.

El aspecto de nuestra iglesia altamente halagüeño; colocada como está en alto, dominando el río Tera y con hermosa vista sobre el valle; limpio su cuidadoso aparejo de pizarra micácea, brillante á los rayos del sol, y cuyo tono plomizo se aviva con las cornisas y capiteles tallados en arenisca amarilla. Solamente una espadaña, y más aún su groserísima escalera, afean el conjunto. Por dentro súfrese una decepción al verla encalada y pintorreada, con tres armaduras toscas su crucero y bóvedas en la nave que desarmonizan. La altura media de los sillares es de 30 á 40 centímetros, con algunas marcas, pero raras y en forma de letras, esculpidas en ellos.

La planta es una cruz de 27,50 por 16,50 metros, medida por dentro, y con un ancho de 6,18 metros sus naves. De tal forma son raras las iglesias románicas, fuera de Cataluña, y sólo recuerdo las de San Cristóbal y Santo Tomás, en Salamanca, y San Andrés de Armentia, todas ellas posteriores á la de Tera; pero aun más insólita es la cabecera rectilínea, como que, dentro de dicho tipo, acaso no se repita sino en San Pedro de Camprodón, y ello por influencias cistercienses más bien. Al contrario, iglesias cruciformes solían hacerse en el Oriente, desde Constantino, y por acá en tiempos visigodos, según atestiguan Santa Comba, en la Limia, San Pedro de la Nave y San Román de Hornija; y duraron no sólo en Asturias, puesto que así era Santa Cruz de Cangas, sino también entre mozárabes, como parece acreditarlo Santa María de Melque. En vista de ello, cabe suponer si nuestra iglesia conservará el trazado de otra mas antigua, ú obedecerá cuando menos a la tradición española del período anterior. Imitación directa suya, en la cabecera y aun en lo decorativo, parece ser Santo Tomé, una de las más viejas iglesias zamoranas.

En Santa Marta bien se echa de ver que solamente la capilla iba dispuesta para bóveda, con sus muros más gruesos y enormes estribos escalonados: ella es de cañón con peralte, apoyándose por junto al testero en un perpiaño sobre columnas, con la intención de descargar en absoluto el muro cabero. Es además curiosa la forma de ingerirse en ella, como lunetos embrionarios, los arcos de las ventanas. Por adorno llevan dichos estribos en cada relej un par de bolas, todo como en San Isidoro. Las columnas del testero, por fuera, parecen simplemente decorativas y resabio de las que solían ponerse, haciendo de estribos, en los ábsides.

Cliché de Gomez-Moreno

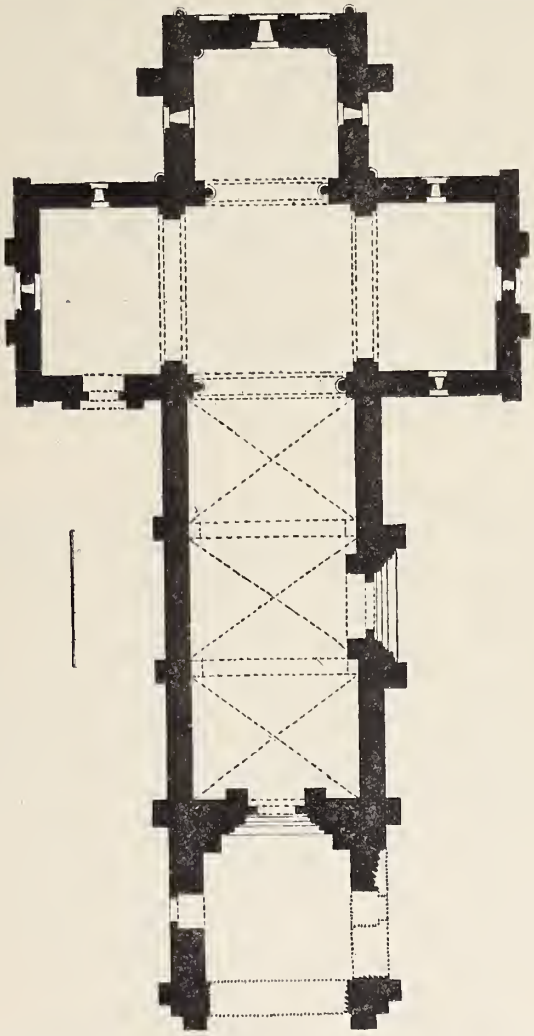
Interior, mirando á Nordeste

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Interior, mirando á Sudoeste

IGLESIA DE SANTA MARTA DE TERA (ZAMORA)

Los arcos torales son doblados, y tres de ellos hacen avanzar algo en curva su peralte, de modo que resultan de herradura, así como es angular con cinco lóbulos el del alféizar de la portada que mira á sur. Ésta, la occidental y el postigo del crucero carecen de tímpanos, pues dada su pequeñez no cabía otra cosa. Tocante á ventanas hay una serie



baja con decoración de columnas por ambas haces, y además unas claraboyas pequeñas, pero muy derramadas hacia dentro, en los hastiales de cabeza y brazos y en la parte central y más elevada del crucero hacia oriente. Una de aquéllas conserva su reja de hierro primitiva, análoga á la de San Isidoro, aunque más sencilla, y se compone de dobles espirales de alambre, sujetos entre sí y á dos barras laterales me-

diante lañas y sin clavazón alguna. Es curioso también el dato de que las puertas se aseguraban por dentro con trancas encajadas horizontalmente en el muro.

A los pies de la iglesia extiéndese una especie de portal, dos de cuyos lienzos son en su mayor parte modernos, y en el de hacia norte hay una puerta adintelada con arco de descarga; las esquinas llevan gruesos estribos, y unido ello á la robustez de muros, hacen creer que encima surgiría una torre, como en San Esteban de Corullón, arriba citado, y la parroquial de Barrios de Salas, en el Bierzo, que forman un ingreso en su base con dos arcos laterales y cerrada la delantera, para resguardo de la puerta que comunica con el interior, disposición muy cómoda, aunque poco bella, y á propósito para albergar á los peregrinos.

Nótase en dicha portada occidental—que era semejante á la de sur—un deterioro enorme con pérdida casi total de su decoración, y asimismo en la nave de los pies de la iglesia, faltando mucho de las cornisas de *billets* que la ceñían tres veces á par del crucero, cosa inexplicable, á no ser por efecto de un incendio que hubiese prendido en los techos de la torre y de dicha nave causando su ruina: ello hubo de ser hacia fines del siglo XII, puesto que de entonces datan el abovedamiento de la segunda y otras reformas. Cúbrese, en efecto, la nave con tres bóvedas rectangulares de aristas, capialzados en rampante recto sus cascos menores, y enlucidas, como hechas con lajas groseramente; pero adornan sus claves unos rosetones de primerosa talla, conforme al estilo de transición hacia lo gótico. Los arcos de entre estas bóvedas son apuntados, sobre repisas de molduras idénticas á las de Moreruela; las ventanas difieren de lo primitivo, siendo arquillos lisos y derramados; las cornisas por fuera son fayancas góticas, y en el alero, bajo una cornisa también de tipo cisterciense, turnan modillones lisos del mismo tiempo con otros románicos. Todo ello hace creer que un artífice educado en Moreruela llevó á cabo esta reforma.

En lo decorativo, la obra antigua es bastante rica y muy homogénea, como hecho todo de una vez. Los aleros tienen modillones cortados en forma de nacela, ya lisos ya con baquetones atravesados, por imitación mozárabe, y se les sobreponen generalmente hojas, piñas, racimos ó cogollos, cabezas de lobo, bustos de toro y de león, algún cuadrúpedo, figuras humanas desnudas ó cabeza abajo, etc. Las molduras

Cliché de Gomez-Moreno

Portada meridional

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Relieve de la Majestad

IGLESIA DE SANTA MARTA DE TERA (ZAMORA)

todas llevan *billets*, excepto la más baja del crucero que es de baquetones corridos. Algunas impostas, cimacios y arquivoltas engalánanse con rosetas, lacerías y follajes; las basas tienen garras y algunas alcanzan gran desarrollo, con plinto redondo y bocel inferior cubierto de hojas.

Los capiteles ostentan mucha variedad: hojas escotadas lateralmente y con bolas debajo de su punta, otras lisas y picudas; caulículos, tallos enlazados y mordidos por cabezas de león; basiliscos, sirenas, leones, aves picando una bolita, cabeza humana y dragón mordiendo á un cuadrúpedo. Uno del arco toral de la capilla representa una mujer desnuda, dentro de aureola, llevada por dos ángeles; otro del testero por fuera efigia la Epifanía, con la Virgen sentada en medio teniendo al Niño desnudo, los Magos sobre una fila de hojas y otro hombre indicando el astro quizá; por último, en las ventanas campean dos personas sentadas juntas, otras desnudas tras de ramaje, otra sentada teniendo una cabeza humana en sus brazos, que recuerda la famosa escultura de la portada de las Platerías, y finalmente, un caballero ante el cual se postran dos hombres. Sin ser una perfección todo esto, lleva enorme ventaja á lo zamorano, revelando filiación próxima respecto del gran anónimo de Compostela.

Igual tendencia, pero con carácter leonés mejor definido, desarrollan otras esculturas de más alta significación y tamaño. Son ellas tres imágenes de apóstoles, en piedra arenisca, que asoman coronando la espadaña; y además un alto relieve, de 97 por 65 centímetros, que representa al Salvador, imberbe, sentado, con una especie de cásula, bendiciendo y abierto bajo su mano izquierda un libro, donde se lee: EGO SVM LVX MVNDI. Recuerda otro semejante puesto en la girola de San Sernín de Tolosa, y será una de nuestras efigies hieráticas en piedra más antiguas, que iría tal vez sobre el altar mayor; hoy no tiene sitio fijo.

M. GÓMEZ-MORENO.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

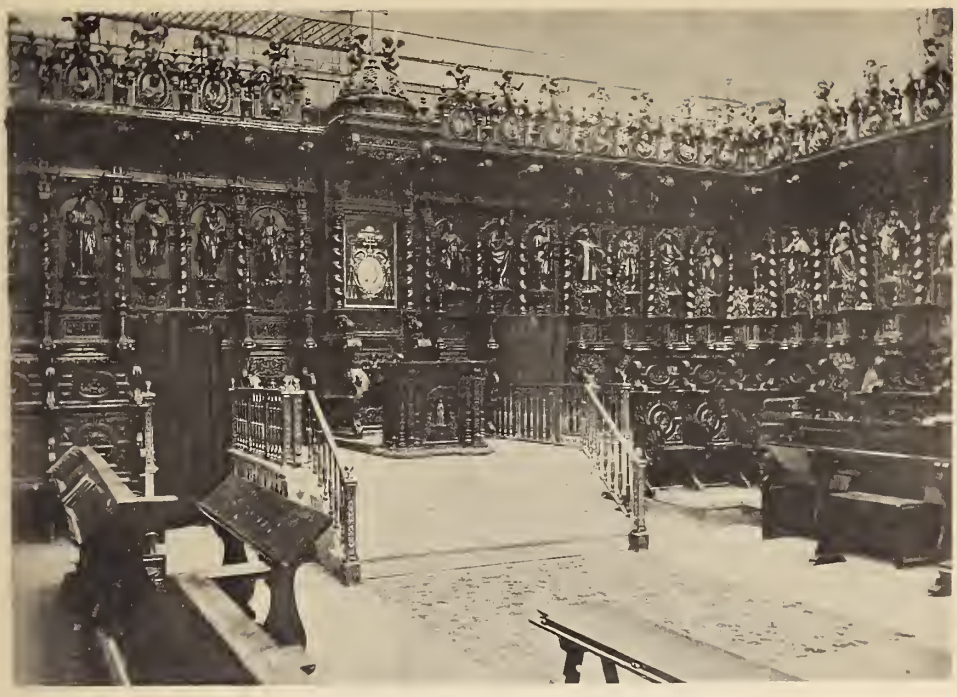
(Continuación)

Catedral de Tortosa.—Está colocada la sillería en el centro de la iglesia y consta de dos órdenes de asientos, formando los altos un cuerpo arquitectónico con columnas compuestas, que separan los tableros entre sí y sostienen un sencillo cornisamento. Sobre los respaldares hay imágenes de santos, talladas en relieve de regular expresión y dibujo, pecando algunas de pesadez en las formas, pero sin caer en el barroquismo. Las sillas bajas son lisas, sin ninguna figura ni otra clase de adorno.

Fué labrada en madera de Navarra, y su trazado está hecho con arreglo á las corrientes neo-clásicas, siendo de una gran semejanza con la de Cuenca, pero sin los detalles barrocos que vemos en aquélla.

La silla episcopal forma también, como la conquense, una especie de pórtico (pero aquí más dentro del gusto clásico), en el centro del cual está la imagen del Salvador, y como remate un rosetón encuadrado entre sencillas pilastras, con las que forma un segundo cuerpo. Delante del asiento tiene fijo el atril y dos escaleritas laterales, y en vez de cuatro asientos á los lados como en Cuenca, aquí hay seis por ser mayor el ancho de la nave. En conjunto parecen las dos traza del mismo arquitecto, siendo las principales diferencias el absoluto dominio de la línea recta en la tortosina y el apoyar las estatuas en la base del tablero sin adorno alguno, mientras que en aquélla están sostenidas por repisas y rodeadas de una especie de marco de estilo barroco, coronado por dos cabecitas de ángel. Por lo tanto, creemos que si bien el autor del trazado pudiera ser el mismo en las dos, los ejecutantes, aunque pertenecieran al mismo siglo, no estaban influídos por el arte barroco.

Parece ser que Cristóbal de Salamanca trabajó en ella desde el año 1588 al 1593, costando la obra que él hizo 5.500 libras jaquesas, sin contar las maderas.



CÁDIZ: Sillería de la Catedral

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

TORTOSA

Sillería de la Catedral

Monasterio de San Zoilo (Carrión de los Condes). — Ha desaparecido la antigua sillería que poseyeron los primitivos monjes Benedictinos, y que según parece, estuvo colocada alrededor del altar mayor. La que hoy existe no se comenzó hasta el año 1693, y para costearla, recibió el Abad, Fr. Gregorio Ruiz, la cantidad de 28.000 reales, que le fueron entregados por el General de la Orden, Fr. Ambrosio de la Torre.

Consta la sillería de dos cuerpos: el primero formado por 12 asientos á cada lado, tres distintos de los demás, con las imágenes (en alto relieve) de San Benito, Santa Escolástica y Santa Gertrudis. El cuerpo alto tiene 15 asientos á cada lado, y también tres de ellos con las imágenes de San Zoilo, San Agapio, Obispo de Córdoba, y la del monje San Félix, martirizado por los moros.

Está construída con madera de nogal, midiendo el cuerpo inferior siete metros y veinte centímetros, y el superior diez, incluyendo las dos puertas laterales. Sobre la puerta de la derecha hay un escudito con dos leones apoyados en un báculo, y en la parte inferior una mitra. Encima de la otra puerta hay también un escudo, pero con distintos atributos, que son: un báculo abacial, y á los lados unas palmas. La anchura total del coro es 12 metros y 50 centímetros.

Tiene esta sillería 44 columnas salomónicas, correspondientes á los brazos de los asientos (dobles en la silla abacial).

Sobre el dosel, que corona toda la sillería, encima del asiento presidencial, tiene un grupo tallado, con las armas de la Abadía, formado con dos escudos, coronados con el sombrero abacial, rodeado todo con ramas de laurel y rematando en un ángel.

Catedral de Almería. — Esta sillería es de escaso valor artístico, ignorándose la fecha exacta en que se construyó (siglo XVII), así como quién fuera el autor ó autores que la labraran.

Es de madera de nogal y está colocada en el centro del templo, frente al presbiterio, habiendo una nave intermedia. Tiene dos órdenes de asientos, con 44 sillas en el superior y 30 en el inferior, mas la silla episcopal en el centro, y de mayor tamaño que las demás.

Las sillas altas tienen un medallón en relieve, y sobre éstos hay estatuas representando personajes bíblicos, los Apóstoles y otros santos. Las bajas tienen tallados en sus respaldos medallones con imáge-

nes de santos ó santas. Los brazales son tallados, y en general se encuentra bien conservada.

Antequera.—En varias iglesias de esta ciudad existen restos, más ó menos importantes, de sillerías, casi todas lisas ó de escasa labor de talla, siendo entre todas ellas la de mayor mérito, la que perteneció al convento de San Agustín (iglesia de Santa Catalina mártir), que hoy pertenece á la parroquia de San Sebastián. Está á los pies del templo, formada por 35 sitiales altos y 24 bajos, labrados en madera de roble y distribuídos en dos órdenes. Los respaldares de los altos tienen talladas imágenes de santos de la Orden de San Agustín, y en la silla central, que se diferencia algo de las otras, tiene la imagen de San José. Los tableros quedan separados unos de otros por medio de columnitas, en las que apoya el friso que corona toda la sillería. Los tableros de los sitiales bajos son sencillos.

Catedral de Santiago. — Esta sillería es grandiosa en el detalle, y sus líneas severas y atrevidas hacen que, á primera vista, aparezca mejor de lo que realmente es.

Se empezó el año 1603, según proyecto de Juan Bautista Celma, y la ejecutaron Gregorio Español (1), natural de Astorga, y Juan Dávila, de Tuy; el primero hizo el lado del Evangelio, y el segundo el de la Epístola, dándola por terminada el año 1608.

La silla episcopal es de mayores dimensiones y con atributos de Arzobispo.

La madera empleada es el castaño.

La manera de estar ejecutadas las esculturas de esta sillería, hace que parezcan influídas por el gusto barroco, sin que realmente sea así, siendo debida esa tendencia á la falta de pericia artística y tosquedad de los maestros entalladores regionales que la trabajaron.

El Sr. Tormo, al hablar del maestro Dávila ó Vila, estudiando la escultura de Galicia, dice: «Que dibujaba bien y daba realidad al bulto de sus figuras».

Colegiata de Calatayud ó del Santo Sepulcro. — Está colocada la sillería detrás del Tabernáculo, y la forman dos órdenes de sitiales

(1) Cean Bermúdez dice nació en Cisneros (León).

de madera de nogal, con relieves en sus tableros y columnas entre ellos, sobre las que apoya el entablamento.

La silla prioral tiene la imagen de San Alberto, Obispo, y las que están junto á la salida para el presbiterio, y otra más, tienen las de las tres Marías.

Parece ser del siglo XVII ó principios del XVIII.

Santa María la Antigua (Valladolid).—Formando parte del retablo principal de esta iglesia hay á cada lado de él tres sillas, cuyos respaldares altos ostentan talladas imágenes de santos, ejecutadas en medio relieve. Los respaldos de las sillas centrales son más altos que los otros, y forman especie de frontones de gusto barroco, y en sus tímpanos, la figura de San Pedro en uno, y la de San Pablo en el otro. Los respaldos de las otras cuatro son rectangulares, y las figuras talladas no son completas, sino de medio cuerpo, representando santos monjes.

Es obra atribuída á Juan de Juni, autor del retablo.

Catedral de Salamanca.—Puede ser ejemplo esta sillería del estilo barroco español llamado churrigueresco, como obra de Alberto Churriguera, hermano del célebre arquitecto que dió su nombre á esta época artística en España.

Cincuenta y siete sitiales en el orden superior y cuarenta y uno en el inferior forman la sillería; sabiéndose que trabajaron en ella los maestros José de Lara y Alfonso Balbás.

Sobre los respaldares altos están talladas en alto relieve y colocadas en hornacinas imágenes de santos mártires, Apóstoles y Doctores, separados entre sí por pilastras decoradas, de marcado estilo barroco, carácter que también se observa en la factura de las tallas. En el centro destaca la silla episcopal, formando un cuerpo arquitectónico sostenido por gruesas pilastras decoradas con festones y mascarones y que sirven de apoyo á un segundo cuerpo, especie de arco triunfal, bajo el cual está colocada una imagen de la Virgen y dos ángeles mancebos á los lados, sirviendo de remate una representación del Espíritu Santo entre ráfagas y serafines. En los tableros del cuerpo inferior está representada la *Sagrada Cena* y encima la *Ascensión del Señor.*

Por la parte alta de toda la sillería corre un cornisamento, formado por trozos arquitectónicos, agrupados con ángeles que tocan ins-

trumentos y con escuditos que llevan tallados atributos de la Virgen.

El resto de la sillería, tanto de esta parte como de la inferior, está decorado con cartelas, flora y atributos, formando un conjunto uniforme y monótono, que si bien les da un aspecto ostentoso y rico, cansa por la repetición de motivos y no sobresale por ningún detalle.

Monasterio de Guadalupe.—Existió, según parece, en este monasterio, una sillería de arte plateresco, trabajada por los mismos monges, pero de la cual no ha llegado nada hasta nosotros; la actual fué colocada entre los años 1741 y 1744; es toda ella de madera de nogal, obra del escultor salamanquino Alejandro Carnicero, discípulo de Lara Churriguera, que trabajó en la salamanquina, con la cual tiene gran semejanza.

Consta de dos órdenes de asientos, 49 altos y 45 bajos, con imágenes de santos y santas, representados de cuerpo entero en las tallas de los tableros del orden superior y en bustos en los relieves de los del inferior.

Las imágenes contenidas en los tableros altos son, empezando por el lado del Evangelio, las siguientes: Santos Lorenzo, Felipe de Neri, Ignacio de Loyola, Cayetano, Felix de Valois, Francisco de Paula, Francisco de Asís, Domingo, Bruno, Bernardo, Benito, Antón, Agustín, Gregorio, Dionisio, José, Marcos, Bernabé, Alteo, Santiago, Mateo, Felipe, Tomé, Jaime, Pablo, Juan Bautista, Jerónimo, Pedro, Andrés, Juan, Tadeo, Bartolomé, Simón, Matías, Lucas, Joaquín, León, Papa; Inocencio, Papa; Paulino, Eliodoro, Blas, Basilio, Juan Casiano, Eusebio de Cremona, Pauliniano, Teodosio, Cromacio, Columbano, Juan de Mata, Sebastián y Esteban. En el centro está la imagen del Salvador. Las santas, representadas en los tableros de las sillas bajas, son: Paulina, Plácida, Elena, Brígida, Mónica, Francisca Romana, Isabel de Portugal, María Egipciaca, Margarita, Isabel de Hungría, Eduvigis, Perpetua, Vitoria, Anastasia, Gertrudis, Felicitas, Cecilia, Agata, Lucía, Marcela, Magdalena, Madre del Bautista, Isabel, Ana, Paula, Eustoquia, Marcelina, Demetriades, Principia, Ulalia, Martina, Rosa de Lima, Margarita, Eulalia, Dorotea, Polonia, Petronila, Marta, Leocadia, Clara, Teresa, Inés, Bárbara y Engracia.

Los tableros de las sillas altas están separados entre sí por gruesos pilastrones barrocos, análogos á los de la sillería de Salamanca, á la cual, como ya hemos dicho, es muy parecida, salvo que está me-

Cliché de M. Moreno *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

MONASTERIO DE GUADALUPE

Sillería del coro

nos recargada de adornos; siendo dos las principales diferencias: una, el que la balaustrada del cornisamento aparece decorado en ésta, únicamente con cartelas de hojarasca y una cabecita de niño, mientras que en aquélla es muy historiada, entrando en su ornamentación gran número de figuras completas de niño; y la otra, el que siendo ésta de menor altura, los tableros colocados entre las imágenes y los asientos son también menores y sin decorar.

El corte de los brazales, atril y disposición general es idéntico en las dos, viéndose perfectamente que el discípulo siguió fielmente la escuela y manera de su maestro.

Parroquia de San Juan ó Colegial de Marchena.—Dentro del gusto de la salamanquina está también la sillería de Marchena, situada en la nave central, á los pies de la iglesia, pero dejando lugar para la entrada por la puerta principal; la componen 43 sitiales, 29 altos y 14 bajos, y la silla central, que es análoga á las demás, pero tiene tallada en su respaldo la Purísima Concepción en vez de las imágenes de santos que tienen las otras, y entre los que están San Luis, San Antonio, San Francisco, San Juan Bautista, San Agustín, San Lorenzo, San Roque, San José, San Esteban, etc., etc., y en el frente los Apóstoles.

Es una sillería de marcado carácter barroco, excesivamente recargada de adornos y cartelas; todas las esculturas parecen de la misma mano, estando bastante bien ejecutadas, revelándose en ellas la mano de algún discípulo de Roldán. Están colocadas bajo un dosel de talla, imitando paños, y separándolos unos de otros gruesas pilastras churriguerescas, decoradas con dos niños desnudos cada una. Los tableros de las sillas bajas tienen en el centro medallones con las imágenes de varias santas, en relieve y de medio cuerpo, como en las de Guadalupe.

Las misericordias son mascarones, todos muy parecidos.

En conjunto, es bastante aceptable, dada la época á que pertenece, lamentando no poder dar noticia alguna respecto á su autor, por no habérsenos permitido visitar el archivo parroquial ni haber logrado alcanzar datos documentales que justifiquen la atribución que algunos le dan, diciendo es obra de Duque Cornejo.

Parroquia de Santa María de la Encarnación de Ronda.—La sillería de Ronda es del mismo tipo churrigueresco que las otras anterio-

res, y como ellas consta de dos órdenes de sitiales, dosel corrido sobre los altos, imágenes de santos de gran talla, pilastras barrocas separando los tableros, cartelas y medallones en los del orden bajo, etc., etc.

Es de madera de nogal, con 24 asientos altos y el prioral en el centro, formando grupo aparte, dividido en dos cuerpos: el superior con la figura de San Miguel y ángeles á los lados, y relieves que representan la *Anunciación* y la *Encarnación;* en el cuerpo inferior está tallada la imagen de Jesús crucificado y á los lados la Magdalena y San Juan. En las repisas de los siguientes están los Apóstoles y otros santos, siendo las mejores tallas las del Crucifijo y los grupos que representan los *Desposorios de la Virgen* y la *Visitación.*

Sobre las pilastras que separan los tableros, apoyan unas figuras de niño sosteniendo el cuerpo alto, que, en forma de gran escocia (con friso y remates de grupos ornamentales), avanza sobre las sillas sirviéndoles de dosel. Es obra muy aceptable dentro del gusto barroco, y tiene tallas muy bien ejecutadas.

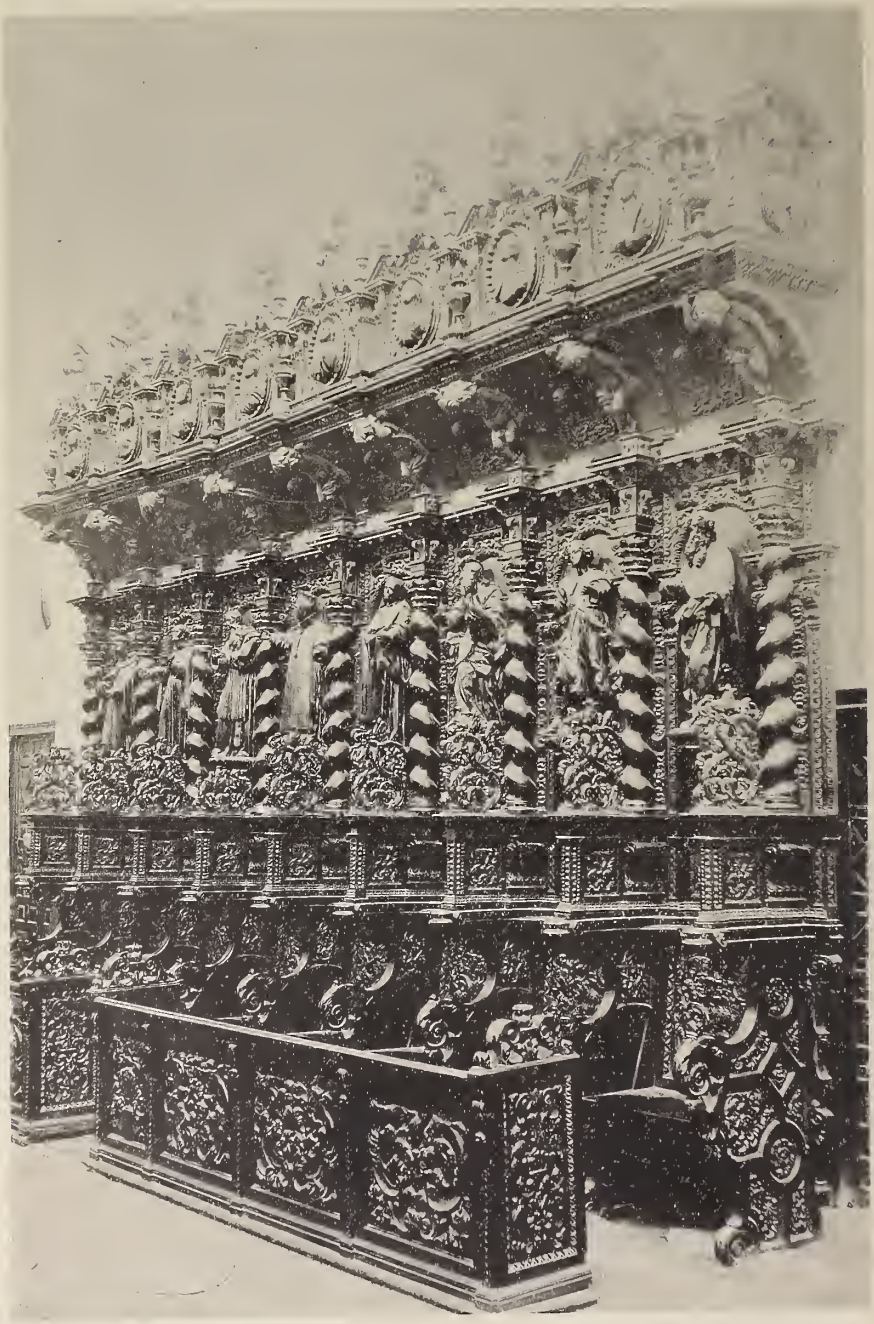
Catedral de Guadix.—La sillería de esta Catedral es de trazado más original que todas las demás de su época, no pareciéndose á ninguna de ellas, pero perdiendo en buen gusto lo que gana en originalidad.

Fórmanla dos órdenes de asientos, con los respaldares del orden superior de mayor altura que en la generalidad. El adorno de todos los respaldares es igual (compuesto de enrevesadas molduras y hojarasca), encima repisas ó pedestales, sobre los que descansan estatuas de santos, exentas y talladas en madera clara que destaca sobre el fondo obscuro del resto de la sillería. Cada estatua tiene su dosel independiente de muy mal gusto, rematando en penachos característicos, sobre los que hay otro segundo dosel corrido, de líneas ondulantes, en el que termina.

Las esculturas son muy movidas, hay alguna desproporcionada, pero, en general, están regularmente talladas, si bien sus actitudes sean un poco convencionales y amaneradas. Pudieran muy bien ser de Cornejo ó de algún compañero ó discípulo suyo.

En conjunto, es una sillería rica y tipo de talla churrigueresca.

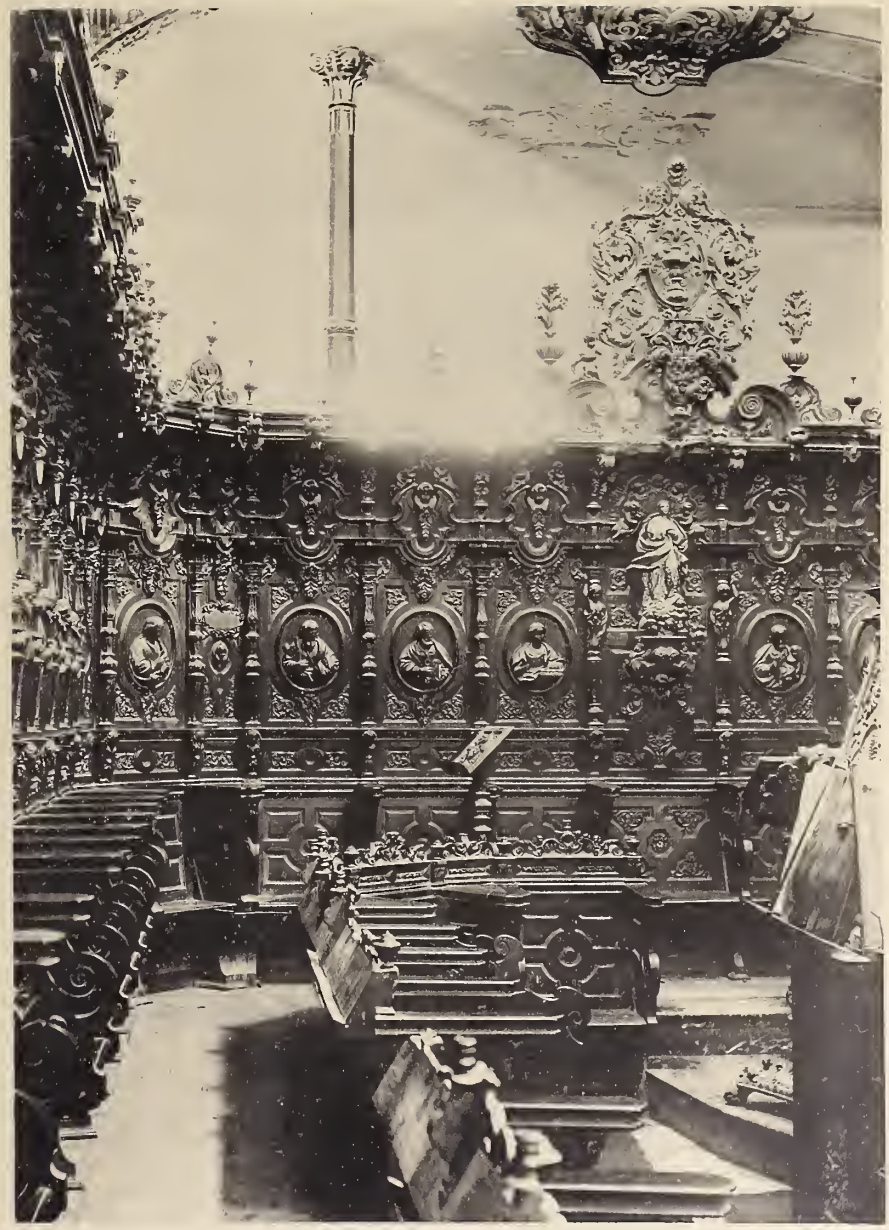
Sillería de la Catedral de Cadiz.—Procede de la Cartuja de Santa María de Las Cuevas, de Sevilla, y fué trasladada á la Catedral á mediados del siglo XIX, siendo colocada y restaurada por el tallista



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEVILLA

Trozo de la Sillería de la Cartuja



Fototipia de Hauser y Menet. – Madrid

GUADIX

Silleria de la Catedral

gaditano Sr. Rosado. Consta de dos órdenes de asientos: 41 altos y 24 bajos; éstos modernos, lo mismo que la silla del Prelado, colocada en el centro del testero, y á la que se asciende por una escalinata de mármol con balaustres de bronce. A cada lado de la silla episcopal hay una puerta que comunica con el trascoro.

Los respaldares del orden alto tienen talladas imágenes de santos y están separados por columnas salomónicas y cobijadas todas por un gran entablamento saliente, subdividido por modillones ó ménsulas decoradas, rematando en un friso de medallones tallados.

Está labrada con maderas de cedro y caoba y ha sido atribuída por algunos á Pedro Duque Cornejo sin causa justificada, siendo lo más probable que Agustín Perea ó Juan de Valencia trabajaran en ella, según veremos al hablar de la de Santa María de las Cuevas.

Cartuja de Sevilla.—Fundada la Cartuja de Santa María de las Cuevas en el siglo XV, por el Arzobispo D. Gonzalo de Mena, tuvo, por lo menos, dos sillerías, pero sólo se conserva la ya mencionada de Cádiz, y otros 16 sillones, en muy buen uso, con su correspondiente reclinatorio, que se guardan aún en lo que fué capilla de dicha Cartuja (hoy fábrica de cerámica).

Sábese por ciertos documentos, que en 1702 Agustín Perea (discípulo de Roldán), ayudado de su hijo Miguel y de Juan de Valencia (discípulo de Jerónimo Gómez de Málaga), cobraron 390 reales por cada santo, 175 por cada virgen, 90 por cada ángel, siete y medio por los serafines y 1.800 por cada silla, sin la madera.

Esta sillería, á pesar de su carácter barroco, tiene estatuas muy bien talladas, como si fueran de mejor época.

En un manuscrito que perteneció á la Cartuja y que hoy está en la Biblioteca del Duque de Tillí-Serclaes, encontramos los siguientes datos: «*Año 1475.—El Prior D. Fernando Cerrague mandó hacer en Flandes una sillería para el coro (que no la tenía) de madera de borne, y esa fué la primera, pero que después hubo otras, porque en esta de 1520, por descuido de una lucerna mal apagada, se quemó todo un lado de la sillería del coro. El Prior Luján, lo principal que hizo fué fabricar nueva sillería correspondiente á lo que quedó sin quemar. Y en 1523, se amplió la Iglesia, se hizo la sillería de los religiosos conversos, y en el 1695, entre las obras que hizo el Prior Fabián Ruiz de Ama-*

ya, fué otra sillería para el coro, que es la que vemos, para cuyo efecto compró un navío viejo de cedro y de caoba en San Lucar.

»Año 1636. Siendo Prior Fabián Ruiz de Amaya, dejó proyectado la sillería de ambos coros, para cuyo efecto tenía comprado un navío viejo en San Lucar y otras muchas maderas y hierro.

»1700. Siendo Prior el P. Bruno Escolano concluyóse las obras de la sillería última, cual se ve, habiendo tenido antes dos que ninguna gustó y aún dicen que la que hoy tienen en el Salvador los canónigos es una de ellas.

»1709. El Prior D. Juan de Allona hizo acabar la escultura de la sillería del coro de los religiosos conversos, que le faltaba la cornisa de arriba.»

Iglesia parroquial de Rota (Cádiz). — Forman esta sillería 33 sillas, 21 altas y 12 bajas, con silla presidencial, que ocupaba el vicario (cuando existía esta autoridad), y que se diferencia de las otras en la talla más saliente, formando un nicho, donde se halla colocada una imagen del Salvador; la pequeña cúpula que cubre el nicho tiene en su frente un escudo heráldico de Arzobispo. Los respaldares de los sillones están separados por pilastras churriguerescas, dejando en el centro un tablero terminado en medio punto, y en cada uno de ellos colocada la estatua de un Apóstol, y dos Evangelistas en los 14 laterales altos.

En el frente, que hay siete asientos, dos tienen á sus espaldas claraboyas con vidrieras, y los otros cinco, uno es el presidencial; á su derecha la Virgen, y á la izquierda un Patriarca; á la izquierda de éste, pasada la claraboya, San Juan Bautista, y en el lugar correspondiente de la derecha, el Arcángel San Gabriel. Sobre todos los tableros corre una cornisa churrigueresca con arcos recargados de talla.

La madera es de cedro y caoba, y el todo cerrado con dos puertas de talla, y en el frente una reja de hierro forjado de buen dibujo.

Esta sillería fué construída en substitución de otra antigua, que tenía 19 asientos de madera de borne, y fué mandada hacer en la visita del año 1727 por el Arzobispo D. Luis Salcedo y Ascona, corriendo la obra de carpintería á cargo de Andrés Martínez, y contratándose las esculturas con Diego Roldán, de Jerez, que había

de hacer 19 santos de á vara, á 20 pesos cada uno, dándole la madera en Jerez.

Catedral de Lugo.—Se debe la traza de esta sillería al maestro Francisco Moure, natural de Orense (murió en 1633), y su coste fué 5.000 ducados.

En uno de los ángulos hay una inscripción con el nombre del autor y el de otro entallador llamado Ignacio (quizá hermano suyo), así como la fecha 1624 y los nombres de los Reyes Don Felipe IV y Doña Isabel y el del Obispo López Gallo.

Tiene estatuas y adornos muy aceptables, por las que mereció su autor ser calificado por Cean como uno de los mejores maestros de su tiempo, pero en realidad es algo exagerada la calificación, pues si en algunas tallas se aprecia su genio, igualmente se ve gran inocencia en ciertos detalles y hasta la fatuidad de artista provinciano que se siente alabado por admiradores poco inteligentes. Hay detalles que se hacen notar por lo absurdos y que, como decía el Sr. Tormo en su estudio sobre la escultura gallega, tiene esta sillería algunas composiciones con un carácter especial de «barroquismo ingenuo.»

Monasterio de San Martín de Pinario.—En el coro de este templo, hoy iglesia del Seminario de Santiago, hay una sillería, obra de un tal Francisco ó Fernando Prado, ejecutada por el año 1647, y que resulta muy interesante, más por ser labor de un artista regional que por la excelencia de su trabajo. Tiene sillas altas y bajas decoradas en la forma usual en estas sillerías, con profusa ornamentación y grandes imágenes en los respaldos de los sitiales altos.

Catedral de Tuy.—Atribúyese la sillería de esta Catedral á un maestro portugués, y acusa una decadencia muy grande, tanto por su factura como por la traza, por lo cual la creemos más bien obra de un tallista regional poco adelantado en su arte, que trabajo de un artista extranjero, puesto que en la época en que se hizo (años 1711 á 1720) se hacían obras muy aceptables y quedaban aún artistas excelentes. En los respaldos tiene imágenes de santo, presidiendo la de San Telmo. Está pintada de negro, lo cual contribuye á aumentar su mal aspecto.

Catedral de Orihuela.—Hállase situada la sillería en el centro del templo, compuesta de dos órdenes de sitiales, labrados en madera de caoba. La silla del Prelado es de mayores dimensiones que las demás y

se encuentra colocada en el centro. En vez de tener en los respaldares estatuas representando santos (como casi todas las de arte decadente), tiene tallados en ellos asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento.

Trabajó en ella, por el año 1692, el artista valenciano Juan Bautista Borja.

En la parroquia de Santa Justa y Rufina, de la misma población, parece que existió otra sillería de caoba tallada, pero de la cual no hemos podido procurarnos dato alguno.

Catedral de Córdoba.—En el centro de la famosa mezquita destácase, profusamente iluminado, el espléndido coro catedralicio, como si la luz y grandeza del cristianismo penetrara en medio del misterio y fantasía de la religión de Mahoma. Y en ese coro (llenándolo todo él) es lo más interesante su notable sillería, interesante ejemplar del estilo churrigueresco, con todos sus defectos y todas sus bellezas, presentando un aspecto de riqueza y fastuosidad que agrada al primer golpe de vista, pero fatiga tan pronto como se observa en detalle.

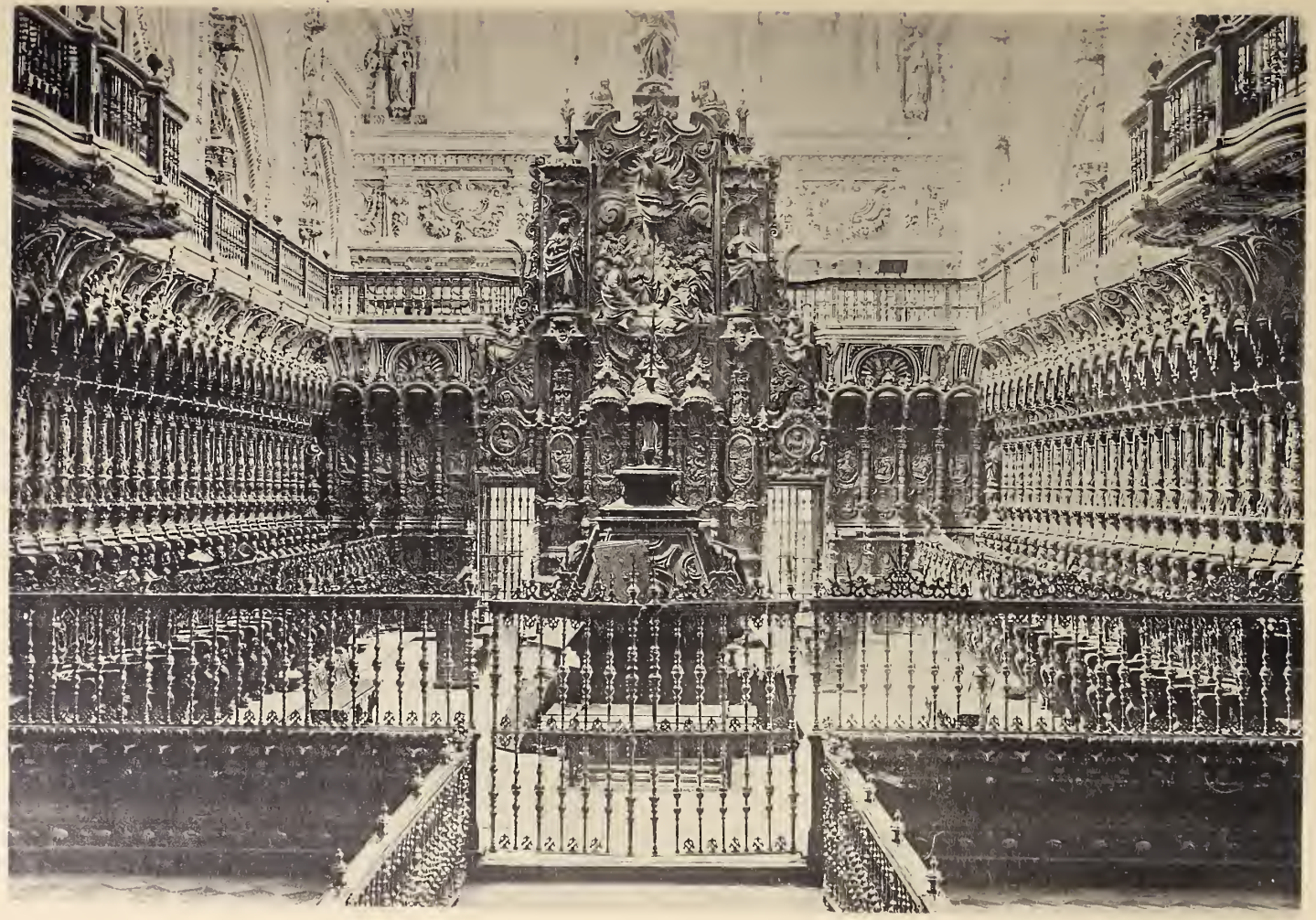
Fué labrada por Pedro Duque Cornejo, escultor sevillano, nacido en el 1677, que fué discípulo de Roldán y estuvo al servicio de la Reina Isabel Farnesio, muriendo á los ochenta años de edad.

Duró la construcción desde el año 1748 hasta el 1757, corto período de tiempo si se considera la labor inmensa que representa por sus dimensiones y prolijidad de detalles, siendo de presumir que el escultor daría los modelos ejecutados en barro ó cera, y oficiales tallistas estarían encargados de labrarlos en madera como hoy se hace y con lo que se logra mayor rapidez y unidad en la ejecución, si bien el trabajo resulta menos artistico.

Consta de 63 sillas altas y 42 bajas de madera de caoba. En el frente tiene dos puertas, entre las cuales están el sitial del Prelado y otros dos formando grupo con él.

En los medallones de las sillas bajas represéntanse pasajes de las vidas y martirios de santos cordobeses, en composiciones tan semejantes unas á otras que parecen repetirse.

Sobre las sillas altas hay dos series de tableros (unos menores que los otros) con asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento (en los inferiores, de la antigua Ley, y en los superiores, de la Vida y Pasión de Jesús). Entre tablero y tablero, columnas decoradas, y cobijando todos los sitiales un dosel, cuyo frente forma un arco para cada sillón. Los



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CÓRDOBA

Coro de la Catedral

espacios entre respaldares y columnas están tan cubiertos de molduras, hojarascas, volutas, cabecitas y otra serie de elementos, que cansan la imaginación y quitan importancia á las escenas bíblicas desarrolladas en los tableros, muy interesantes y bien ejecutadas algunas de ellas; notándose que si en la parte arquitectónica cayó en el barroquismo el discípulo de Roldán, en la escultórica sigue la tradición sevillana, apreciándose una mezcla de misticismo y realismo que encanta, como sucede en el relieve que representa la Sagrada Familia: sirve de fondo, ancho portal andaluz con escalera, en un lado San José trabajando en el banco de carpintero, en el otro María cose con una almohadilla sobre las piernas (forma clásica de repasar y coser la ropa en los pueblos); en el centro, sentado en un escabel, está el Niño Jesús contemplando una pequeña cruz. Es todo el grupo de una gran sencillez, muy bien estudiada la perspectiva, bien los paños, expresión de bondad en los rostros, etc.; siendo una lástima que el exceso de adorno no permita fijarse en ello sino á quien exclusivamente vaya á estudiarlos. Lo mismo puede decirse de los relieves que representan la Circuncisión, la Huída á Egipto, etc., etc., cuyas composiciones parecen tomadas de cuadros de la escuela sevillana creada por Murillo.

La silla del Prelado forma un grupo monumental con las dos de los asistentes y las dos puertas que dan al trascoro (como ya hemos dicho); y hay en él tal exceso de esculturas, doseletes soportes, molduras y cuantos elementos decorativos pueden ocurrirse á la imaginación más fecunda, que sería necesario un libro para hacer la descripción y aun así resultaria confusa; por lo cual, nos limitamos á reproducirla en fototipia, y en ella podrá verse, aunque muy reducido, el gran relieve representando la Ascensión del Señor y las estatuas de Santa Teresa y la Magdalena con las cuatro Virtudes Cardinales y la imagen de San Rafael.

Antes de hacerse esta sillería existió otra, según puede juzgarse por un documento fechado en 7 de Marzo de 1593, en el cual contrata el Cabildo con Lucas Navarro, vecino de Granada, el que éste haga el reparo de la sillería por 160 ducados, y en el que se dice: «La coronación baja se ha de quitar y con ella sanear y reparar toda la alta y los pinjantes que cuelgan entre las chambranas bajas se han de cortar por junto á la viga alta sobre que carga la coronación y pegarlas

por donde se ha de hacer el corte las repisillas que hoy tienen los mismos colgantes y haciendo las que faltaren sino hubiese hartos y asi mesmo ha de hacer y engerir todos los remates que faltan en la coronación alta.»

Dice luego que se han de hacer nueve figurillas que faltan en las pilastras y los tabernáculos que las cubren, sanear los tableros de los respaldares altos, así como las imágenes de San Martín y de San Ciscos y otras desatinadas, como quitar las historietas de los sillones bajos y ponerlas en los altos.

De todo lo cual se deduce debió ser una hermosa sillería del período de transición ojival-plateresco, pero de la que no ha llegado nada hasta nosotros, teniendo que juzgar el mérito de Navarro por el trabajo del facistol, que aún se conserva.

Parroquia de Bujalance (Córdoba).—Según noticias, esta sillería ha sido desarmada hace poco tiempo y trasladada desde la nave central (frente al altar mayor) y ha sido colocada alrededor de éste para dejar más libre la iglesia. Consta de dos órdenes de sillones de nogal: 36 altos y 20 bajos; aquéllos con tableros decorados con un grupo ornamental de talla y debajo el busto de un santo, y los inferiores con tablero más sencillos, también tallados, pero sin remates, como los de arriba. El sillón prioral es de la misma madera con la imagen completa de un santo en el respaldo.

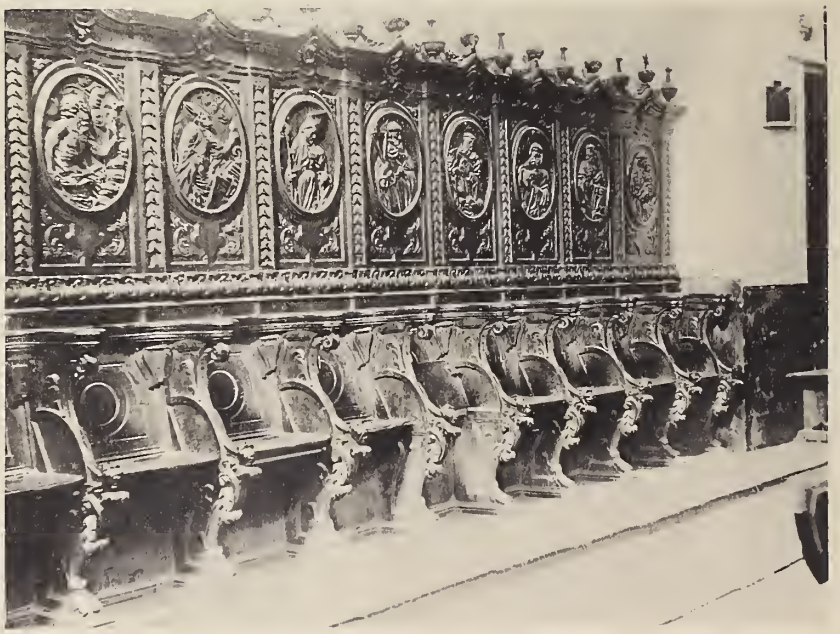
Se cree fué construida en el siglo XVII, y así parece por su estilo, pero se ignora el autor.

Santa María de Utrera.—Encuéntrase situada la sillería á los pies de la nave central, delante de la puerta principal. Consta de dos órdenes de asientos, tallados en madera de ciprés y caoba, y por su arte parece pertenecer ya al siglo XVIII (1).

Los respaldares de las 37 sillas que forman el orden superior están decorados con imágenes de Apóstoles, Doctores y otros santos, tallados con poco relieve, representados de medio cuerpo y con el nombre de cada santo puesto debajo. Los tableros están separados por columnas abalaustradas que apoyan sobre cabezas de ángeles y sostienen una especie de cornisamento con cartelas, cabezas de ángeles y figuritas completas de niño y otros adornos que decoran la escocia

(1) Ignoramos si en el archivo existirá algún documento, porque no se nos permitió visitarlo.

ROTA: Coro de la Iglesia Parroquial



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

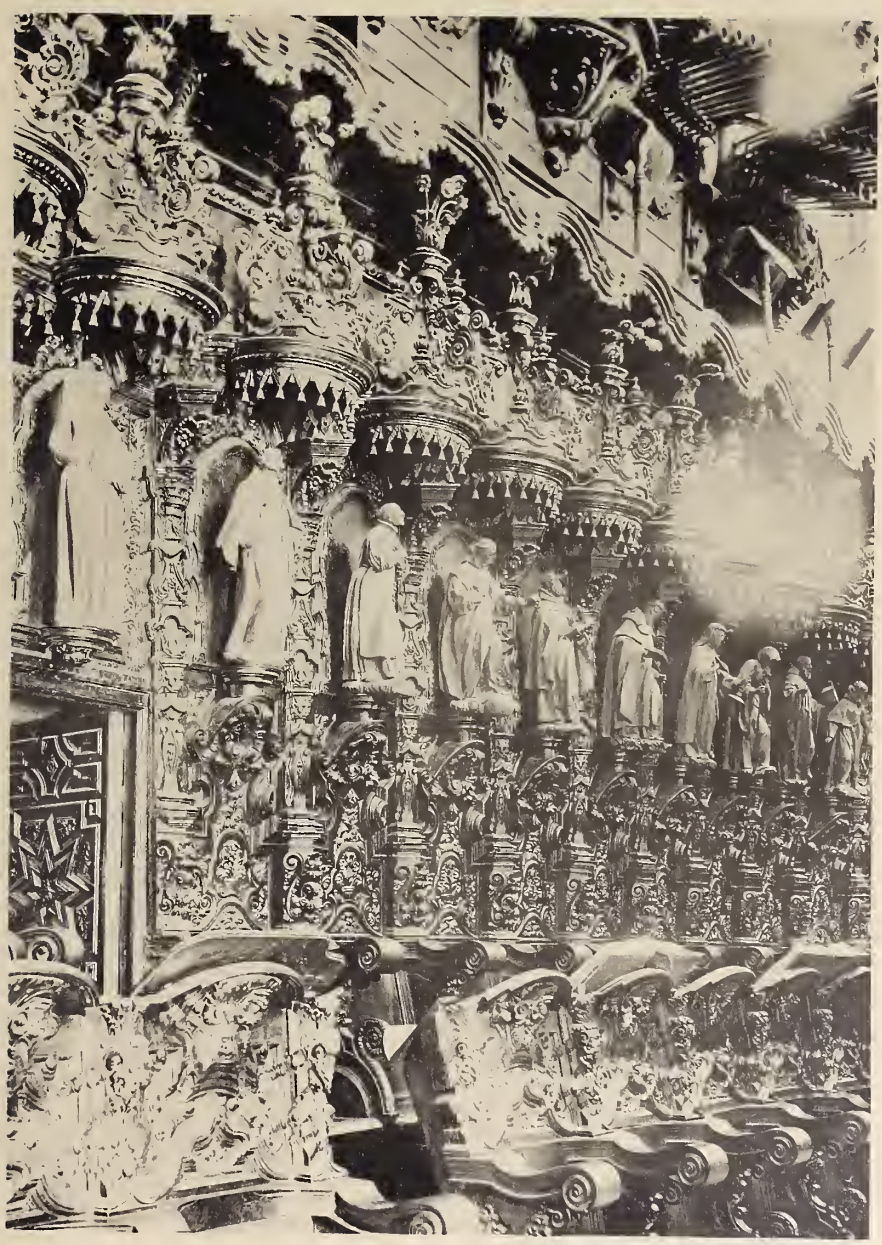
CABRA

Coro de la Iglesia Parroquial

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

TOLEDO

Sillería de la Iglesia de San Pedro Martir (vulgo Asilo)



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

UTRERA

Sillería de Santa María

en forma de guardapolvo que corre sobre toda la sillería, sirviendo de remate una serie de esferas y adornos simétricos, perdidos en su mayoría.

La silla presidencial tiene delante de su respaldo una talla representando la *Asunción de Nuestra Señora;* estatua que apoya sobre una repisa cuyo coronamiento está formado por una *gloria* de dos niños y tres cabecitas de ángeles con el Espíritu Santo; termina todo con un gran penacho de motivos vegetales. A los lados tiene dos pilastras abalaustradas, rematadas en torsos de mujer.

La escultura de la Virgen es muy barroca, bien estofada y pintada; parece posterior á las otras tallas.

Las veintiseis sillas bajas son casi lisas y no tienen nada digno de mención.

En los costados hay dos puertas, una á cada lado, con las imágenes de los reyes San Fernando y San Luis.

Parroquial de Cabra.—Esta sillería es del mismo tipo que la de Utrera y Bujalance, pero mucho más sencilla en su traza, pues no tiene dosel ni siquiera cornisamento, estando formados los respaldares por tableros con medallones de talla y dentro de ellos la imagen de un santo (de medio cuerpo). No tiene pilastras ni columnas separando los tableros, y sí únicamente una sencilla faja de talla. Por la parte inferior corre una moldura de hojas y por la alta otra lineal, formando un pico sobre cada tablero, y encima de ella pináculos torneados.

Tiene en total 35 sillones, 13 á cada lado, en un sólo orden; en el frente son ocho y el presidencial, que sólo se diferencia de los otros en que el medallón es mayor y en que la imagen que ostenta es la de la Purísima (patrona de la iglesia). El sillón es de madera de álamo y el medallón de madera blanca.

PELAYO QUINTERO

Continuará.)

Origen de Oviedo.

I

Esta antigua ciudad, como otras muchas localidades de la Edad Media, debe su origen á una institución monástica: á la Orden Benedictina. La civilización romana no había brillado en Asturias con el fulgor que en las demás regiones de España, como lo dice la carencia de monumentos arquitectónicos, en los que se refleja la grandeza, la cultura y el poderío de los pueblos. La decadencia y postración en que cayó la Península con la desaparición del Imperio y la invasión de los bárbaros, fué aquí mayor, y lo confirma el silencio de los historiadores, que en el largo tiempo transcurrido del siglo V al VIII, en que se verifica la venida de los árabes, no citan jamás ningún acontecimiento acaecido en este país, sabiendo tan sólo por el Obispo hispalense San Isidoro, que fué sometido á la dominación visigoda por el Conde Richilano, en tiempo de Sisebuto, muy entrado el siglo VII.

Parecía natural que un territorio favorecido por la naturaleza con espléndido suelo, de fertilidad grande, de clima benigno y suave, y no muy poblado, atrajera algunas colonias monásticas, y es tanto más de extrañar, cuanto que en las provincias limítrofes, á las puertas de Asturias, existían, no ya solitarios monasterios, sino grandes establecimientos religiosos, como los de Peñalva y Montes del Vierzo, donde á la voz de los Santos Fructuoso y Valerio se creó en la época visigoda una verdadera Tebaida; en la Liébana, el de Santo Toribio; en León, el del mártir Vicente, y en la vecina Galicia descollaba entre todos el Dumiense, al que va unido el nombre del santo Obispo Martín. La vida monástica no apareció en Asturias hasta la invasión musulmana, que trajo una población numerosa en busca de patria y de libertad religiosa. Los Reyes, movidos de una fe ardiente, excitada por la lucha con los árabes, fundaban monasterios en los lugares donde fijaban su

residencia, al lado de sus viviendas, siendo acaso el primero el de Abamia, corte de Pelayo y de Favila, y los de Covadonga y San Pedro de Villanueva, sitios predilectos del primer Alfonso.

En el año 761, reinando Froila, el abad Fromestano y su sobrino el presbítero Máximo fundaron en una colina situada al pie de la montaña de Naurancio un monasterio dedicado al levita y mártir Vicente, huídos probablemente de León, caída en poder de los árabes, donde existía otro desde los primeros tiempos del cristianismo bajo la advocación de dicho Santo. Veinte años después, en 781, en el reinado de Silo, el presbítero Montano, en unión de los veinticuatro monjes que formaban la comunidad durante el gobierno de los citados Fromestano y Máximo, hicieron donación al monasterio de todos sus bienes, libros religiosos, ornamentos de iglesia, ganado y aperos de labranza. Atraído por la belleza del sitio, el Rey Froila trasladó su Corte, de las vertientes de los Picos de Europa, donde la tenían su padre y abuelo, á este lugar, y levantó al lado del monasterio su morada y dos templos, dedicado el mayor al Salvador del Mundo y los Doce Apóstoles, y el otro á los Santos Julián y Basilisa. No consta el año en que este Monarca fijó aquí su residencia, pero debió ser con posterioridad al de 781, fecha de la escritura de fundación del monasterio, pues de lo contrario, dada la importancia del suceso, no hubiera dejado de consignarse en el citado testamento de donación y confirmación de 781, del tiempo del Rey Silo, que guarda completo silencio.

Aquella colina, cuando se estableció la asociación monástica, estaba cubierta de espeso bosque, que los monjes tuvieron que abatir, rompiendo el duro suelo con el arado. Bajo la dominación romana no existió allí población alguna, y lo confirma el no haberse hallado jamás, al removerse el terreno y los cimientos de antiguas y modernas construcciones, restos de edificios, fragmentos de cerámica, de cementos, monedas y otros objetos que manifiestan su procedencia de la época del Imperio. Llevaba esta colina el nombre que le habían dado los aborígenes del país, OVECTAO, cuyo bárbaro vocablo consta en algunos documentos casi contemporáneos de la fundación de la ciudad, suavizado después con la forma latina de OVETO (1). Es indudable

(1) Nadie se ha fijado hasta ahora en la forma extraña y antilatina, por más que aparece en varios documentos, entre los cuales citaremos: 1.º La donación de Alfonso el Casto, de 812, al Salvador, la más antigua de todas, que dice que la Ba-

que este era el nombre primitivo conservado en el idioma vulgar, pasando alguna vez á los documentos oficiales notados en latín. La circunstancia de aparecer en el códice más antiguo é importante, el testamento de Alfonso II, parece que se ha querido consignar intencionadamente el nombre aborigen, al decir que la iglesia del Salvador estaba situada *in loco nuncapatur,* que se llama, OVECTAO.

No hay, pues, que buscar la etimología de este nombre en el latín, como lo han hecho cuantos se dedicaron á esclarecer su origen, iniciado en el siglo XI por el Obispo D. Pelayo, que dijo procedía de su situación geográfica en el centro de Asturias, á igual distancia de los ríos Ove (Eo) y Deba (1), hasta nuestros días, en cuyo largo espacio de tiempo se han hecho alambicadas y absurdas etimologías que no merecen ser transcritas y que el lector puede ver en un curioso artículo publicado por el cronista de Asturias Sr. Canella (2). La procedencia de este vocablo hay que buscarla en el lenguaje primitivo de los astures, acaso en el eúskaro, donde se encuentran rastros de algunos nombres de localidades del país.

Los historiadores antiguos y modernos que se han ocupado en investigar el pasado de esta región, han supuesto que en la época romana existía una población importante, capital de los transmontanos, como *Asturica* lo era de los augustanos. Llamábase esta localidad *Lucus*, y para no confundirla con la ciudad galaica del mismo nombre le añadieron *Asturum*. Los geógrafos romanos, especialmente Plinio, citan los pueblos más notables del país, entre los cuales no aparece *Lucus*, prueba evidente de su insignificancia, de cuya existencia sólo sabemos

silica había sido fundada por su padre Froila «in loco nuncupatur *ovectao*».—2.° Las actas de San Froilán, publicadas en el tomo XXXIV de la *España Sagrada*, dicen: «Qui regnum gothorum regebat in *Ovetao* asturiensium provinciam». (Cabeda, *Historia de la Arquitectura*, pág. 85.)—3.° Una donación de Alfonso el Magno de la Era 925, en la cual dice que la heredad por él donada estaba lindante con el palacio real: *iuxta palatium regis ovetao.* (Sandoval, *Cinco Obispos.)*—4.° Una escritura del monasterio de Celanova de la Era 980 dice: *Ovethao. (España Sagrada*, t. XXXIV, pág. 21).)- 5.° La célebre inscripción que se exhibía sobre la puerta de la fortaleza de Oviedo, puesta por Alfonso III, que hoy se ve al lado del ingreso de la capilla del Rey Casto, refiriéndose al templo del Salvador, dice que estaba *in hunc locum Ovetao.*

(1) «Ob hanc causam inferunt infra finis Asturiorum a Pirineis montibus usque in oram maris a flumine magno quod dicitur Ove usque in flumen quod dicitur Deba in mediis terminis.

(2) *Asturias*, tomo I.

por Ptolomeo. Suponen algunos historiadores que en ella continuó la capitalidad hasta poco antes de la invasión musulmana, trasladándose después á Oviedo, por lo que suelen figurar confundidas ambas localidades en algunas cartas de geografía romana con el nombre común de *Lucus Asturum vel Ovetum,* y esta confusión se debe, sin duda, á la poca distancia que hay entre ellas, que no excede de seis millas.

Aunque hoy se conoce mejor lo que eran los pueblos de Asturias en la época romana, más bien castros que ciudades, pues la población se extendía por el campo y no agrupada en localidades, conviene que repita aquí lo que he dicho en otra parte acerca de Lucus (1). Como indica su nombre, antes de su fundación debió ser un bosque consagrado á una divinidad silvestre, como Pan ó Diana. Es probable que cuando los romanos conquistaron á Asturias se rindiera allí culto á un dios druídico, y como los conquistadores asimilaban las divinidades de los pueblos vencidos á las suyas, el dios astur se hizo romano. No parece este lugar por lo llano á propósito para situar un castro, que ocupaban generalmente las alturas, pero fuéralo ó no, es lo cierto que en aquel tiempo hubo allí un edificio cuyos muros se conservaban en el reinado de Alfonso III, que aparece donado con el templo de Santa María, en el año 905, á la Iglesia ovetense.

Aquel castro ó *villa* se había de convertir después en una ciudad imaginaria por obra y gracia de los falsos cronistas, que le suponían repoblada por el Rey vándalo Gundemaro, según dice la apócrifa división de obispados atribuída á Wamba, cuyos errores fueron introducidos por el Obispo D. Pelayo en la crónica de Sebastián de Salamanca, seguidos por el Tudense y todos nuestros historiadores de la Edad Media y del Renacimiento, incluso el P. Carballo, hasta que el P. Flórez probó la falsedad del documento, en el cual se afirmaba que los vándalos crearon en Lugo una Silla episcopal que el Rey Froila, ó más bien su hijo Alfonso el Casto, trasladó á Oviedo cuando estos Monarcas fijaron allí la capital de la Monarquía (2). La Sede ovetense es la de Britonia de Galicia, próxima á Asturias, pequeña localidad destruída por los

(1) «Origen, Fuero y Monumentos de Avilés.» BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, t. XIV.

(2) «Rex iste (Froila) episcopatum in Ovetum transtulit a Lucensi civitate quae est in Asturiis et ab vandalis edificata fuit.»

árabes en los primeros días de la invasión (1). Demasiado sabía el Obispo D. Pelayo, conocedor de la historia eclesiástica de Asturias, que esta región pertenecía en tiempo de los vándalos á la britoniense y acaso parte á la legionense y á la asturicense; pero conveníale dar á su Obispado mayor antigüedad, porque bajo su pontificado se habían creado las dos iglesias primadas: la de Toledo, recién conquistada, y la de Santiago, trasladada de Mérida, que no sólo amenazaban la primacía que los dos Alfonsos II y III habían concedido á la ovetense sobre todas las de la Monarquía, sino que pretendían hacerla sufragánea de la toledana; pero ante la justificada protesta del Obispo D. Pelayo fué exenta de toda otra jurisdicción por el Papa Urbano II.

Si la acertada crítica de los Agustinos de la España Sagrada disipó los errores acerca de la capitalidad religiosa de Lugo, continuó siendo considerada esta localidad como una población importante, haciéndole un moderno historiador teatro de un hecho muy notable que supone acaecido cuando los árabes invadieron á Asturias. Dice el Sr. Saavedra, interpretando los textos de los cronistas árabes Al Makari, Nouvairi y Aben Cotaiba, que Muza-ben-Nosair, en su rápida excursión por el Noroeste de España, al saber la insurrección de Pelayo en el Oriente de Asturias, después de la toma del castillo de Baru (entre Medina de Ríoseco y Villalón), en vez de reunirse con Tarik en Astorga, torció á Norte, atravesó el puerto de Tarna, y siguiendo el curso del Nalón plantó sus reales frente á *Lucus Asturum*, donde hoy está la aldea de Santa María de Lugo, una legua más allá de Oviedo. Puso el árabe todo su empeño en abatir la principal fortaleza de los astures trasmontanos, á fin de no dejarles otro albergue que la espesura de los bosques y las concavidades de las montañas, donde el hambre, el frío y el continuo sobresalto acabarían pronto con ellos. Casi al primer empuje consiguió dejar la ciudad nivelada con el suelo; pero sus defensores se salvaron en las estribaciones de los Picos de Europa, á cuya vista llegaron las batidas que Muza mandó hacer por el pais, mientras él mismo avanzaba hasta Gijón y la hacía cabeza de la nueva provincia.

(1) Consta esta traslación en una de las escrituras del Rey Casto: «...et ipsam civitatem Ovetensem fecimus ea et confirmavimus pro Sede Britoniense quae ab ismaelitis est destructa et inhabitabilis facta». Sin embargo, esta Sede debía conservarse aún en tiempo de Alfonso III, pues se adjudicó á este Obispo y al de Orense la iglesia de San Pedro de Nora, y aparecen suscribiendo algunos testamentos posteriores al reinado de Alfonso II.

Siempre se había creído que la excursión de Muza no era por Asturias, sino por Galicia, país extenso, con ciudades importantes como Lucus Augusti, capital religiosa y civil de aquella región, cuyo murado recinto, por su extensión, podía contener una población doble de la que hoy tiene y digna de oponer seria resistencia al invasor. El señor Lafuente Alcántara, en la traducción de Almakari (1) referente á este suceso, dice al narrar las victoriosas excursiones de Muza, que tenía este guerrero vehementes deseos de penetrar en la comarca de Galicia, asiento de los infieles, y hacía preparativos para ello, cuando vino Mogits-Ar-Romi, enviado por el Walid ben Abdo-l-Melic, para intimar á Muza la orden de que saliese de España y se presentase al Califa. Disgustóle sobremanera esta orden que destruía todos sus planes, precisamente cuando no quedaba en España más comarca que la Galicia que no estuviese en poder de los árabes, y tenía vivísimos deseos de penetrar en ella. Procuró ganar con afectuosas palabras á Mogits, enviado del Califa, y le rogó le esperase hasta cumplir su designio de ir allí, expedición á la cual podía acompañarle y tomar su parte en las ganancias y presas. Mogits consintió y con él fué hasta llegar á los ásperos parajes del Norte; conquistó los castillos de *Viseu* y Lugo, y allí se detuvo, mandando exploradores que llegaron hasta la Peña de Pelayo, sobre el mar Océano.

En aquella campaña no quedó iglesia que no fuese quemada ni campana que no fuese rota. Los cristianos prestaron obediencia, se avinieron á la paz y al pago del tributo personal, y los árabes se establecieron en los pasos más difíciles. Cuando Muza se encontraba en el colmo de su victoria y lleno de esperanzas, vino un segundo enviado del Califa, llamado Abo-Naçr, que Al-Walid había mandado en pos de Mogits, y al ver lo que Muza tardaba en marchar le hizo salir por fuerza de España, regresando desde Lugo de Galicia por el desfiladero llamado de Muza.

La contradicción entre ambos historiadores mantiene la duda de cuál de las dos ciudades, gallega ó astur, fué teatro de este interesante acontecimiento. Los cronistas árabes han narrado el suceso siglos después de acaecido, y no es extraño, como sucede con frecuencia, que haya habido error en la transmisión de nombres de las localidades

(1) *Colección de Crónicas árabes de la Real Academia de la Historia*, tomo I, pág. 156.

donde se ha verificado, que de ser en Asturias es más probable que fuera en Gijón, ciudad romana, rodeada de fuertes muros, que alcanzó á ver Ambrosio de Morales, de los que aún quedan rastros; y no en *Lucus Asturum*, cuyas débiles defensas, si las tuvo, no podían oponer resistencia al conquistador de España. No mucho tiempo después se verificaron las rápidas irrupciones de los árabes por Asturias durante treinta años, y aunque los historiadores musulmanes las cuentan detalladamente, ni ellos, ni los cronistas cristianos citan jamás esta fortaleza que parecía natural estar llamada á figurar en aquellas terribles campañas. Ni siquiera sabríamos de su existencia si el Rey Magno no citara la iglesia de Santa María, *cum suos muros antiquos*, que no quiere decir fueran de un castro, pues en muchas donaciones de aquellos tiempos hay referencias á las ruinas de *villas* y otras construcciones. Si Lugo hubiera sido una ciudad romana, de seguro que aquel Monarca le llamaría *Civitas* como á Gijón, la única población que hubo en Asturias del tiempo de los romanos.

El P. Carballo cree que de sus ruinas se llevaron á Oviedo mármoles y ricos materiales para decorar los monumentos con que Alfonso el Casto embellecía su nueva capital, lo que no es cierto, pues cuantos elementos decorativos existen en las basílicas de los siglos VIII y IX tienen los caracteres del arte cristiano, no encontrándose jamás capiteles de arquitectura clásica, á la que pertenecerían los de Lugo si hubiera habido allí una ciudad romana. En los solitarios alrededores de la iglesia de Santa María no se ve ni aparece rastro alguno de ruinas que digan que en otro tiempo se alzaba sobre la yerma llanura una población, teatro de importantes sucesos históricos.

II

El Rey Froila, atraído por la bella situación de la colonia religiosa, establecida en sus días en la colina de Ovectao, fijó en ella su residencia, levantando al lado de su modesta morada una basílica dedicada a. Salvador del Mundo y á los Doce Apóstoles, con *bis sena altaria*, y una iglesia bajo la advocación de los Santos Julián y Basilisa. Allí vivió aquel Monarca la mayor parte de su corto reinado, prematuramente terminado por el puñal de los nobles. A los autores de tan negro crimen debieron el solio los que le sucedieron, los cuales, llevados de

odio que guardaban á la memoria de este infortunado Rey, abandonaron á Oviedo, que en poco tiempo había adquirido alguna importancia, formándose alrededor de los tres monumentos religiosos un pequeño pueblo habitado por monjes, levitas y magnates, y por los siervos y dependientes del monasterio, de las iglesias y del palacio real. No eran aquellos tiempos de lucha y de barbarie á propósito para levantar monumentos religiosos. Los templos de los dos primeros tercios del siglo VIII se reducían á pequeñas *cellas* de planta rectangular, de *luto et latere;* pero el del Salvador tenía proporciones más grandes; era de planta basilical, semejante, aunque de más pequeñas dimensiones, al que su hijo Alfonso construyó treinta años después en el mismo lugar, *eodem ordinem*, de la misma forma, como decía la inscripción que este Monarca había puesto sobre los altares del Salvador. Rodeaba la pequeña basílica un atrio ó cementerio donde fué sepultado el Rey Froila con su esposa, cuyos restos fueron profanados en la invasión de 794 que los árabes hicieron en Asturias.

Pocas ciudades han sufrido en su cuna las calamidades y desastres de la guerra que Oviedo. Su nacimiento coincide con las irrupciones que los árabes realizaron por el país, llevando la tea y el hierro por todas partes, destruyendo los templos, resucitando los tristes días que Isidoro Pacense pinta á la venida de aquellos bárbaros. He aquí las noticias que de tan calamitosos sucesos nos transmiten los historiadores cristianos y musulmanes.

Invasión del 784.—Después de la victoria de Covadonga, Asturias se vió libre del yugo musulmán; pero al finar aquella centuria, los árabes, bajo el imperio del gran Abderramán y sus sucesores, hicieron frecuentes irrupciones por el país, no para dominarle, empresa imposible, sino para destruirle y esquilmarle y llenar sus tesoros con el botín de guerra. Alfonso el Católico trasladó el teatro de la lucha más allá de la cordillera, debido á un importante suceso poco conocido. Los berberiscos, que formaban la mayor parte de la población musulmana de Castilla y Galicia, no pudiendo soportar la tiranía de los árabes, se declararon en rebelión y entablaron sangrienta guerra, que dió por resultado el exterminio de los africanos, que abandonaron el país, dejándole yermo y despoblado, á lo que contribuyó el hambre terrible que azotó á España en aquellos días por las sequías repetidas. Aprovechándose el primer Alfonso de estas calamidades, invadió á Castilla, pasó á

cuchillo á los pocos habitantes mahometanos que allí quedaban y trajo á Asturias la escasa población cristiana que sobrevivió al furor de los conquistadores, los cuales, separados de estas montañas por un inmenso desierto, y envueltos también en guerras intestinas, suscitadas por los emires que se disputaban el poder, del que se apoderó después Abderramán el Grande, no podían emplear sus fuerzas en la guerra santa contra los infieles. Debido al alejamiento de los árabes, Asturias disfrutó por mucho tiempo de paz interior, y si los Monarcas que sucedieron al primer Alfonso sostuvieron guerras contra los agarenos, no fué dentro de su territorio, sino en Galicia ó en Castilla (1).

El año de 784, tres antes de la muerte de Abderramán I, los bereberes de las vertientes del Guadarrama, los *Malagotios* ó de Malacuera, que por no haber querido abandonar su nueva patria habían abrazado la mayor parte el cristianismo, y cuyo nucleo de población principal estaba hacia Astorga, origen, según *Dozy*, de los maragatos, hicieron una irrupción por Asturias, bajo el mando de Mahamud, *ministro del diablo é hijo de perdición*, como dice el curioso documento que la cuenta. Las historias árabes y las crónicas cristianas guardan silencio acerca de esta invasión, pero está consignada en las actas del primer Concilio ovetense. Reinaba entonces Mauregato, y aunque el pretendiente á la Corona, el joven Alfonso, hijo de Froila, permanecía oculto huyendo de las persecuciones del Monarca, sus parciales mantenían enhiesta su bandera, y si no existía de hecho la guerra civil, estaba en los espíritus. Los *falsos cristianos*, los terribles berberiscos, llegaron á la vista de la Colonia monástica de Ovectao aprovechándose de la intranquilidad que reinaba en el país. Acudió Mauregato á rechazar á los invasores, encontrándose los dos ejércitos al pie de la sierra de Naranco, en la colina donde estaba y existe todavía la iglesia de San Pedro, siendo adversa la suerte de las armas á los africanos, que en su

(1) Las noticias que tenemos de estas invasiones proceden de las crónicas cristianas, en especial la de Sebastián de Salamanca, que desespera por su concisión ó su silencio y sobre todo porque no cuenta jamás los sucesos adversos; y de las historias árabes más extensas y detalladas en las que resplandece la imparcialidad, pues lo mismo narran las victorias que los desastres. D. José Antonio Conde y el célebre orientalista Dozy han hecho la traducción de estas historias, pero se contradicen con frecuencia, así es que no es facil discernir cuál de las dos versiones es más verídica, aunque todos reconocen mayores conocimientos del idioma árabe en el profesor holandés que en el español y además un criterio superior para juzgar los hechos históricos.

huída á Galicia hallaron la mayor parte su sepultura en las aguas del Miño. Dozy supone que llegaron á apoderarse de Oviedo, cuyas basílicas y monasterios respetaron porque habían abrazado el cristianismo; pero esta suposición es errónea, pues en las citadas actas consta que la ciudad no fué tomada, sino amenazada, cuando dice que, si entre los dos Príncipes no existiera la discordia, *gladius furoris non imminet Oveto.*

Invasión del 791.—Ocupaba el trono de Asturias el débil Bermudo el Diácono, cuando el emir Hicham I envió dos ejércitos para invadir simultáneamente el reino cristiano. El uno, al mando de Omeya-Abu-Othmân, franqueó la frontera por la parte Oriental de Castilla, mientras que el otro, dirigido por Jusuf-ibn-Boft, atravesando la cordillera por Occidente, vencía en sangriento combate á los astures, causándoles una pérdida de diez mil hombres, cuyas cabezas fueron á adornar los puentes de Córdoba, Mérida y Toledo. Tan terrible desastre hizo que los partidarios de Alfonso lo alzaran sobre el pavés, y el mismo Rey Diácono, no sintiéndose con fuerzas para llevar la corona, la renunció en su joven heroico rival. Las historias árabes no precisan el sitio donde se dió esta batalla, ni dicen si Oviedo fué profanada por los vencedores, aunque si así fuera no dejarían de contarlo (1).

Invasión del 794.—Al ocupar el solio de Asturias Alfonso el Casto, fijó definitivamente su residencia en Oviedo, donde había nacido y fué regenerado con el agua del bautismo, como él mismo dice en el testamento de 812: *Quo solo natus, locoque renatus extiti.* Para preservar á la ciudad del furor de los árabes, la circuyó de obras defensivas, á cuyo amparo se fué desarrollando su población. Los invasores no hallaban á su paso localidades, porque los habitantes del país vivían, como he dicho, diseminados por el campo, en *villas* ó establecimientos agrícolas, que formaban pequeñas aldeas, pero después que la colonia monástica de Ovectao se convirtió en ciudad y en fortaleza, el objetivo de sus operaciones militares fué su conquista, que les ofrecía las riquezas allí guardadas por el Rey Casto. Bien pronto la naciente capital iba á ser presa de aquellos bárbaros.

Estimulado el Emir Hicham I por el buen éxito de la anterior invasión, dispuso otra en la primavera de aquel año, bajo el mismo plan

(1) Dozy: *Historia de los musulmanes españoles.*

de campaña, formando dos ejércitos, mandando el de la derecha Abd-al-Carim, que hizo una razzia sin importancia por la Cantabria con el fin de atraer algunas fuerzas del enemigo; y el de la izquierda á las órdenes de su hermano Abd-al-Wahid ibn Moghith, el cual penetró en el riñón de Asturias, haciendo terrible estrago, y sin que Alfonso pudiera detener su victoriosa marcha, se apoderó de Oviedo, que fué saqueada, destruída y desmanteladas sus murallas. El castigo de aquella profanación no se hizo esperar. Los árabes, cargados de rico botín y llevando numerosos esclavos, hicieron su retirada por la cuenca del Narcea, sin duda para subir á Castilla por el puerto de Leitariegos. Los guías, extraviados, condujeron el ejército á un estrecho valle rodeado de montañas, de un suelo encharcado y fangoso, por lo que tomó el nombre de *Luti* (lodos), que en el dialecto del país se dice *llamas*, añadiéndole después *del Mouro* por el importante suceso allí acaecido. Cuando los agarenos se hallaban encerrados en aquel callejón sin salida, en igual situación que en Covadonga, la hueste cristiana, que estaba emboscada en las alturas, desciende, los acomete con furor, haciendo terrible matanza, pereciendo la mayor parte por el hierro y otros en el cieno, perdiendo la presa y los cautivos. Allí sucumbieron los caudillos Abd-al-Wahid, que mandaba el ejército; Jusuf-ibn-Boft, el vencedor de Bermudo el Diácono cuando la invasión de 791, y un número grande de infieles, que Sebastián de Salamanca eleva exageradamente á setenta mil.

Invasión de 795.—Reproduciremos la narración que hace Dozy de esta campaña, descrita por los historiadores árabes Ibn-Adhari, Novvair é Ibn-Jaldum. «Hicham, para reparar el fracaso, envió un ejército numeroso, mandado por Abd-al-Carim, quien tenía que vengar la muerte de su hermano. No sintiéndose Alfonso bastante para resistirle, llamó en su auxilio á los vascos y aquitanos. Cuando llegaron sus aliados, el Rey escalonó sus tropas en las montañas desde Covadonga hasta Galicia, ordenando á los habitantes que se retiraran hacia las colinas de la costa (1). Se proponía atraer al enemigo al interior del país para

(1) El Monarca cristiano, al escalonar sus fuerzas desde los Picos de Europa hasta Galicia, temía que los árabes operaran simultáneamente por diferentes puntos como en las anteriores invasiones, pero si no fué seguido este plan de campaña, es indudable que los muslimes dividieron su ejército dentro de Asturias, pues mientras el grueso de él luchaba con fortuna en Oviedo, un numeroso cuerpo sufrió un descalabro en otra parte del país.

atacarles en el momento preciso en que se internaran en las quebradas; pero tenía que habérselas con un general circunspecto. Abd-al-Carim, informado acaso por los maragatos de las disposiciones del enemigo, al dejar á Astorga tuvo la precaución de enviar una descubierta de cuatro mil caballeros, mandados por Faradj-ibid-Kimâra, el cual tropezó con un destacamento cristiano que defendía, al parecer, un desfiladero, lo atacó y le hizo huir, cogiendo muchos prisioneros, que fueron degollados. Llegaron en seguida los muslimes á un río llamado Narcea ó Trubia, donde encontraron á Gundemaro, que con tres mil hombres quiso atajarles el paso; les atacaron, mataron muchos, los dispersaron, haciendo prisionero á Gundemaro en 18 de Septiembre de 795 (1). Abd-al-Carim, siguiendo su marcha victoriosa, llegó junto á una montaña, donde estaba Alfonso con el grueso de sus fuerzas. El Rey no esperó al enemigo; se retiró, al principio, á una fortaleza construída á orillas del Nalón y al Sur de Oviedo, *luego á otra que era su residencia ordinaria*, es decir, á Oviedo. El caudillo árabe pudo, sin necesidad de combatir, ocupar la fortaleza situada sobre el Nalón, donde halló muchas provisiones y objetos preciosos que Alfonso no tuvo tiempo de recoger. Al día siguiente dió orden á Faradj de ir á atacar á Oviedo con un cuerpo de diez mil caballeros; mas como la reparación de las murallas de esta ciudad no estaba lo bastante adelantada para ponerla al abrigo de un golpe de mano, Alfonso la abandonó á los enemigos, que encontraron en ella un opulento botín. Según parece, los árabes no penetraron más en Asturias, contentándose con los resultados obtenidos. Además se aproximaba el invierno y entonces las campañas finalizaban en esta estación; contribuyendo quizá á la retirada de los musulmanes el rudo golpe que sufrió una de sus divisiones en otra parte del país. Abd-al-Carim verificó, pues, su retirada, sin que durante ella, al menos que se sepa, fuera molestado por los cristianos.»

(1) Los árabes parece que penetraron en Asturias por el puerto de Torrestio, que da paso al valle de Quirós regado por el Trubia, cuyas aguas se unen en la fábrica nacional de cañones con las del Nalón, pero este río, menos caudaloso en aquella estación, ofrecía algunos puntos vadeables por donde pasaron los infieles á la orilla derecha, defendida en vano por Gundemaro con escasas fuerzas. Las alturas que ocupaba el Rey Alfonso con su ejército serían las que dominan el estrecho valle de Priorio, para proteger la fortaleza de este nombre, situada en la margen del río, que hoy subsiste transformada en magnífico castillo feudal. Los historiadores árabes confunden los nombres de Narcea y del Trubia, haciéndolos uno solo, cuando son diferentes y distante el uno del otro.

Invasión del 816.—Entre la anterior campaña y la presente mediaron veintiún años, tiempo bastante para que Alfonso pudiera restaurar los monumentos de la capital y levantar su murado recinto, desmantelado por los árabes. El Emir Hacam ordenó al Visir Abd-al-Carim, que en el mes de Mayo hiciera una irrupción al país de los cristianos, el cual, siguiendo su sistema de guerrear, dividió su ejército en dos cuerpos, penetrando el de la izquierda, bajo la dirección del caudillo Abdalá-ben-Malehi, en Galicia, donde sufrió un terrible desastre á orillas del río Anceo (1), pereciendo en el combate el citado jefe y la flor de los guerreros muslimes. Los restos de la caballería fueron á ampararse en el ejército de Abd-al-Carim, que había entrado en Asturias destruyendo y talando el país, y se dirigía directamente á Oviedo, objetivo de sus operaciones militares. Alfonso, auxiliado por los vascos y aquitanos, esperaba al enemigo en la orilla derecha del Nalón (2), dispuesto á impedirle el paso, y aunque el jefe árabe intentó varias veces vadear el río por los sitios más accesibles, fué rechazado con grandes pérdidas. Animado el Rey cristiano con la victoria, tomó la ofensiva, pasó á la otra margen en presencia de los árabes, á quienes derrotó, obligándoles á emprender la retirada; pero bien pronto se rehicieron, y acometiendo con furor á los asturianos, tuvieron éstos que ceder el campo, volviendo á sus primeras posiciones de la orilla del Nalón. Ambos contendientes estuvieron trece días frente á frente, separados por el río, peleando con armas arrojadizas, no atreviéndose á vadearle, engrosado con las lluvias, y careciendo los árabes de provisiones por estar el país devastado por la guerra, dispuso Abd-al-Carim, en 8 de Junio, la retirada, sin que al parecer fuera molestado por los cristianos, siendo recibido en Córdoba con los honores del triunfo (3). El

(1) El cronista Dulcidio dice que el río Anceo estaba *in Gallecia provincia.*

(2) Llamado por los historiadores árabes Naharon ó Wadi Aron y por el cronista cristiano Sebastián de Salamanca Nahalón. La raíz *nahr* la llevan muchos ríos de Asturias, y acaso tendría este significado en el idioma de los aborígenes del país. En los documentos de los siglos VIII y IX aparece el nombre de este río latinizado: *nalonen, nilonen,* y es probable que sea el *Melsus fluvius* de los geógrafos romanos.

(3) Los historiadores árabes dan extensos detalles de esta campaña, que omito por no hacer larga esta narración. Ibd-Adharí, Nowairí é Ibn Jaldun (versión de Dozy) dicen que Abel-al-Carim hizo tranquilamente su retirada, entrando triunfalmente en la capital del Califato, é Iza-ben-Ahamed-el-Razi (versión de Condc) cuenta que aquel caudillo murió en la retirada, de un bote de lanza recibido en una escaramuza con los cristianos, dos días después de herido.

heroísmo con que Alfonso defendió las líneas del Nalón, preservó á Oviedo del furor de los bárbaros, que á pesar de la restauración de sus muros acaso hubiera sido por tercera vez destruída.

Esta campaña fué la última que los muslimes hicieron en Asturias. Ya he dicho que la causa que las motivaba no era la conquista del país, sino su aniquilamiento y destrucción, castigando á aquellos terribles montañeses, que hacían frecuentes irrupciones por el interior de España, llegando hasta las márgenes del Tajo y del Guadiana, creyendo que el medio de evitarlas era llevar la guerra al territorio cristiano. Los árabes tenían más recursos militares, ejércitos muy numerosos, que divididos en cuerpos, penetraban á la vez por diferentes puntos para caer uno de ellos sobre la capital de la Monarquía; esa era la táctica de Abd-al-Carim en todas sus campañas. Alfonso, no menos hábil que el caudillo musulmán, les dejaba libre el paso de los desfiladeros ó puertos para que se internaran en el país, cuyo suelo accidentado, surcado de profundas quebradas y cubierto de espesos bosques, dificultaba y entorpecía las operaciones militares de los invasores, los cuales solían detener su impetuosa marcha en las márgenes del Narcea y del Nalón, los dos ríos más caudalosos de Asturias, que corren casi paralelos á la cordillera general, y que si bien son vadeables en algunos puntos en el estiaje, no era empresa fácil franquearlos en presencia de la aguerrida hueste cristiana.

Cuando el Rey Casto no tenía fuerzas bastantes para contenerlos les abandonaba el país hasta la costa; y mientras se entretenían en quemar y saquear iglesias y talar los campos, se ponía á su retaguardia, ocupando las alturas que dominaban los valles por donde forzosamente tenían que hacer la retirada, terminada siempre en terrible desastre. Escarmentados duramente los árabes en estas invasiones, no intentaron reanudarlas jamás, ni aun en aquellos días luctuosos en que Almanzor entraba victorioso en las capitales de los Estados cristianos. Después que este guerrero ilustre se apoderó de León, subió por las márgenes del Bernesga, desmanteló las torres de Gordón, y desde las cimas de la cordillera contempló un momento Asturias sin atreverse á hollar su suelo, temeroso de sufrir la triste suerte de Abd-al-Wâid, Jusuf-ibn-Boft y Abd-al-Carim.

III

No era nada lisonjero el estado social y político de Asturias cuando Alfonso II subió al trono. La guerra civil, tan frecuente en las monarquías electivas, agotaba las fuerzas que debieran emplearse contra el común enemigo. La unidad religiosa se hallaba amenazada por el arrianismo, resucitado por los Obispos Elipando y Félix, y el país era en tanto hollado por la planta de los barbaros. Una serie de Reyes, ó débiles ó malvados, hacían temer que la empresa comenzada felizmente por Pelayo y Alfonso I el Católico se hundiera en otro Guadalete; pero afortunadamente, tantos males tuvieron término con la elevación del Rey Casto al solio de Asturias, una de las figuras más grandes que ofrece la historia de la Reconquista. En los primeros años de su reinado vence en terribles campañas á los árabes y los arroja de Asturias para siempre; los turbulentos próceres y los indómitos vascos se someten á su imperio, y la paz vuelve á las conciencias con la condenación de la herejía por el Concilio de Francfort.

La seguridad que había en el país, libre de todo temor á nuevas invasiones, y el estado floreciente de la Monarquía, hacían necesaria la creación de una capital que fuera á la vez centro del poder civil y religioso de la nación. Considerábase Alfonso sucesor de los Wambas y Recesvintos, y así como Toledo había sido cabeza de la España visigoda, tuvo la pretension de que le substituyera Oviedo, según dice en el discurso que pronunció ante los Padres del primer Concilio Ovetense, consignado en sus controvertidas actas (1). Fundada Oviedo en una época en que el sentimiento religioso estaba fuertemente excitado por la lucha con los árabes, casi todos los monumentos erigidos por Alfonso el Casto fueron iglesias, monasterios y establecimientos piadosos; así es que desde el primer momento adquirió un carácter esencialmente levítico.

(1) Después de nombrar Alfonso las grandes capitales del mundo antiguo decaídas de su poderío: Babilonia, Jerusalén y Roma, dice: «Etiam simili modo Toletus totius Hispaniae autea caput extitit, nunc vero Dei judicio cecidit cuyus loco Ovetum surrexit». La autenticidad de estas actas ha sido puesta en duda, por más que críticos, como el P. Risco, las consideran legítimas. Dozy cree que es una especie de falso mosáico compuesto de actas de un Concilio más ó menos alteradas y de fragmentos interpolados de un discurso pronunciado por Alfonso al fin de este Concilio.

Sobre las ruinas del palacio de Froila levantó su hijo Alfonso otro más extenso, situado próximamente en el espacio que media entre la capilla de Santa Bárbara y la Cámara Santa, donado más tarde á la iglesia del Salvador para vivienda de los Prelados ovetenses. No están conformes cuantos han tratado de las antigüedades de la ciudad sobre la situación que ocupaba este palacio. El Obispo D. Pelayo, que lo vió antes de su destrucción, dice que estaba unido á la iglesia de San Tirso, llamada en documentos antiguos *Capella Regum*, porque era la capilla palatina de los Reyes. Carballo lo coloca entre la capilla de Santa Bárbara y la Cámara Santa, á cuya opinión me inclino. El Sr. Rada y Delgado, sin ningún fundamento, lo extiende considerablemente hasta cubrir no sólo el espacio que le asigna Carballo, sino la inmensa superficie que hay entre la fachada meridional de la Catedral y la calle Canóniga, incluso la plazuela de Alvarez Acebedo, quedando enclavada en él la Cámara Santa, que supone se erigió para capilla palatina, elevándose sobre el suelo para comunicarse con la planta principal de este inmenso edificio, más propio, á la verdad, de los fastuosos Emperadores de Bizancio que de los humildes monarcas asturianos.

Encomian los primeros cronistas, en especial el Albeldense, la riqueza de su decoración, exornadas sus habitaciones de exquisitos mármoles, columnas y frisos, pertenecientes acaso á antiguos monumentos romanos y visigodos. Había triclinios ó comedores, que recordaban los de los célebres atrios emeritenses, y los muros estaban cubiertos de pinturas, demostrando la existencia de estos frescos que no se habían perdido las tradiciones del arte clásico, en el cual las pinturas murales eran el más importante de los elementos decorativos. Al par que el Monarca embellecía con su palacio la naciente ciudad, contribuía al regalo y comodidad de sus habitantes con obras de utilidad pública, como acueductos, pretorios ó tribunales, xenodoquios ú hospitales, y unas termas—Balnea—que muestra no se habían olvidado las costumbres de los romanos (1). La Catedral y estos edificios fueron levantados en el corto tiempo transcurrido entre el 795 y 812, según vemos por la donación citada de esta fecha, y después, durante su reinado, fueron

(1) «Nam et regalia Palatia, balnea, triclinia vel domata atque Pretoria construxit decora et omnia regni utensilia fecit pulcherrima.» Sebastián de Salamanca. «Sed regalia palatia, balnea, triclinia pretoria, quis satis pro ipsa pulchritudine valeat commendare?» Pelayo Ovetense.

construídas las iglesias de Santa María, San Miguel, San Juan y San Tirso, que con la del Salvador formaban una ciudad religiosa, una Hierópolis habitada por Obispos, monjes y presbíteros. Intentaré hacer una ligera descripción de cómo estaban agrupados estos monumentos, porque su conocimiento nos hará saber la disposición de las iglesias catedrales visigodas de las que la ovetense era una reproducción.

El arquitecto Tioda, que trazó los planos de todos estos edificios religiosos, tuvo que obedecer, respecto á la forma de la agrupación, á tradiciones de la antigua Iglesia española, conservadas religiosamente en la época de la Monarquía asturiana. Son muy escasas las referencias que se encuentran en los documentos del tiempo de los visigodos á las iglesias catedrales y á las construcciones que les circuían. Paulo Diácono cuenta que el Obispo Masona levantó alrededor del templo metropolitano de Mérida, basílicas, monasterios, aulas, baptisterio y otras dependencias, de cuya riqueza artística podemos juzgar por los preciosos restos decorativos que han llegado á nuestros días; pero nada dice acerca de su situación. Difícil es formar una idea del conjunto de tantas y tan variadas construcciones como rodeaban las iglesias latinas de la primera mitad de la Edad Media, porque al ser reedificadas del siglo XII en adelante, durante los períodos románico y ojival, al extenderse desmesuradamente naves y capillas, ocuparon todo el espacio exterior del sagrado recinto, borrando con su desaparición toda huella de la primitiva planta, quedando tan solo el Paradisium delante de la imafronte ó fachada y el claustro situado próximamente junto á un brazo del crucero donde los levitas hacían vida común. Aquel conjunto de edificios, habitados muchos de ellos por clérigos y monjes, constituían una ciudad levítica dentro de la civil, y en la cual, como en los tiempos posteriores del feudalismo, el Obispo ejercía jurisdicción temporal.

Cúpole á la de Oviedo la suerte que á todas las Catedrales visigodas y de los primeros días de la Reconquista; pero más afortunada que aquéllas, conservó por largo tiempo los monumentos que la circuían, quedando de algunas curiosas descripciones, y otras, como la Cámara Santa y la iglesia de San Tirso, á pesar de las mutilaciones que sufrieron en el transcurso de diez siglos, muestran todavía su primitiva estructura. Estas venerables basílicas podrán servir de jalones para fijar los puntos más notables en el plano del antiguo recinto del siglo VIII, cuya restauración intentaré hacer con el auxilio de los pri-

meros cronistas, los testamentos reales y los historiadores del Renacimiento que alcanzaron á ver alguna parte de aquellas construcciones. Levantadas éstas en un corto espacio de tiempo y bajo la dirección de un mismo arquitecto, debió sujetarse su trazado á un plan simétrico, á lo que se prestaba la regularidad del terreno, yermo por la destrucción que sufrió Oviedo por los árabes, de las basílicas, monasterios y Palacio del tiempo de Froila.

El área de la ciudad religiosa estaba dividida en tres zonas, ocupada la central exclusivamente por la iglesia del Salvador, la segunda por el cementerio y la siguiente por lo templos *antealtares*, conventos, aula episcopal, claustro con las viviendas de los clérigos, fuente del baptisterio y otras dependencias. Alzábase completamente aislada la Catedral, ofreciendo una bella perspectiva sus sobrepuestas naves, coronada la imafronte de agudo piñón, y el santuario del elevado crucero. Circuía la basílica el atrio ó cementerio que, como las calzadas romanas, servía, al par que de vía pública, de enterramiento á los muertos (1), cubierto el suelo de humildes lápidas con sencillas inscripciones, cual las que se encuentran con frecuencia en Mérida en el cementerio visigodo de la iglesia de Santa Eulalia; y en los ingresos, pórticos y vestíbulos, veíanse las tumbas relevadas de los Obispos, próceres y ministros de los altares del Salvador. Extendíase el cementerio delante de la fachada principal del templo, abarcando el área de la actual plaza, la lonja y el vestíbulo y parte del cuerpo de la iglesia; y por el Mediodía estaba limitado por la basílica de San Tirso, que, según dicen documentos de aquel tiempo, estaba situada *in coementerio Sancti Salvatoris*. En el siglo VIII, cuando se levantó esta basílica episcopal, la forma del atrio había cambiado, y no era, como en la época constantiniana, un patio cuadrado, situado delante de la fachada principal, rodeado interiormente de pórticos, de columnas y arquerías y en el centro la pila del agua lustral. Ahora los pórticos desaparecen ó se adosan á los muros de la basílica, más bien á los de las naves laterales que á los de la imafronte, ya de columnas ó pilares de piedra, ó de postes de madera para proteger á los fieles de las lluvias en un país tan

(1) Cuando se reedificó la basílica del Salvador en el siglo XIV, la nave lateral del Mediodía y sus capillas ocuparon parte del antiguo cementerio, que servía de calle pública, por lo cual el Cabildo tuvo que tolerar el tránsito por ella hasta que con la apertura de la moderna *Corrada del Obispo* se suprimió el paso por la Catedral.

húmedo como Asturias. En los templos que nos quedan de aquel tiempo, suelen verse empotrados en los muros, las ménsulas ó zapatas en que se apoyaba la armadura de madera de las cubriciones de estos pórticos. Los atrios basilicales de los últimos tiempos de la época visigoda, al extenderse alrededor del templo, como el del Salvador, fueron circundados de un muro, como dice la donación del Rey Casto: *Muro septum en gisso* (giro) *ecclesiæ.*

Probablemente en el amplio campo que se extendía delante de la fachada se hacían las inhumaciones de la plebe y de los siervos. Las corporaciones religiosas y los ministros del altar del Salvador tenían sus sepulturas separadas de las de los demás fieles, reservándose la parte del atrio, donde estaban situados sus monasterios ó sus viviendas. Las monjas de San Juan (después San Pelayo) se enterraban en el espacio que había entre la fachada de su convento y la iglesia del Rey Casto, y se le conocía con el nombre de *coementerium puellarum* (1). El de los monjes de San Vicente se extendía detrás de los ábsides de Santa María y de la basílica del Salvador, ocupando probablemente el lugar del primitivo, donde yacía sepultado el Rey Froila (2). Los presbíteros y demás ministros del templo se inhumaban hacia el testero de la Cámara Santa, cuyo sitio conserva todavía su antiguo aspecto, único resto que ha sobrevivido del atrio de la Sede ovetense. Los documentos más antiguos que citan el cementerio, son las dos donaciones de Alfonso II al Salvador de 812, en que se le llama *atrium,* uno de los varios nombres con que se le denominaba, según Du Cange, en el latín de los tiempos medios (3).

La zona de terreno alrededor de la basílica destinada á las inhumaciones debió ser de doce pasos, porque se ve esta anchura fijada en iglesias Catedrales cercanas á la ovetense y en otros templos de aquel tiempo, coincidencia que no debe ser casual, sino debida á tradiciones de la iglesia visigoda. El Concilio de Oviedo de 1115, convocado por

(1) Refiriéndose á la iglesia de San Pelayo, una escritura de este convento, de la Era 1034 (996), dice: «Quorum basilica est in coementerio Puellarum».

(2) Algunas escrituras pertenecientes al convento de San Vicente, que publica el P. Yepes en su «Crónica de San Benito», dicen que este monasterio está situado: *in coementerio Sedis Ovetensis.*

(3) Dice la primera de dichas donaciones: «Offero igitur, Domine, ob gloriam nominis tui, Sancto altario in prefata Ecclesia fundato, *atrio* quod est in circuitu domus tuae, muro septum», etc. Estas donaciones muestran terminantemente que el atrio ó cementerio circuía la iglesia del Salvador.

el Obispo D. Pelayo para calmar las alteraciones de Asturias durante la minoría de Alfonso el Emperador, impone penas graves al que entrase por fuerza en el templo y sus pórticos, *et usque XII passus*. Los atrios de las iglesias de Auria (Orense) y Santiago tenían la indicada anchura, según dicen documentos coetáneos á su erección (1). En la tercera y última zona del sagrado recinto alzábanse numerosas construcciones dependientes del templo, habitadas por una población exclusivamente religiosa, debidas unas á la piedad de los Reyes, otras á las corporaciones monásticas y hasta de los simples fieles. En aquella época mística, cuando se fundaba una iglesia como la de Oviedo, levantábanse al lado pequeños templos, de los cuales solía estar dedicado uno de ellos á la Virgen María y otro al Precursor del Mesías, destinado á baptisterio. Algunas comunidades religiosas preferían hacer vida monástica junto á las basílicas episcopales que en la soledad de los campos, en el atrio, ante los altares del Salvador del Mundo, á quien se consagraba generalmente el templo. Los mismos particulares, atraídos por la santidad del lugar, querían morar en vida en el sitio donde habían de dormir el sueño eterno, y hacían en el cementerio sus viviendas, lo más próximo al santuario, y allí vivían en familia hombres y mujeres, libres y siervos, bajo el suave yugo de la regla Benedictina.

Agrupábanse todos estos edificios alrededor de la Catedral en una faja de terreno cuya anchura estaba también prescrita por la costumbre; era de setenta pasos, que con los doce del cementerio hacían ochenta y dos, espacio en que el Obispo ejercía absoluta jurisdicción. La Iglesia legionense, desmantelada por Almanzor, fué restaurada por el Obispo Pelagio en 1073 con los numerosos edificios que rodeaban el atrio, cuya agrupación era muy semejante á la de Oviedo (2)

En la citada basílica auriense y en la del monasterio de San Cipriano de Arbolio de León se observaban aquellas dimensiones, y es de

(1) El Rey Ordoño II, en su donación á la iglesia de Santiago del 916, ofrece: «In omne gisso (giro) Ecclesiae, duodecin corporales ad construendum domos et Palatia, et *ad sepeliendum* corpora». En la donación de Alfonso III á la Catedral de Orense, de 886, concede este Monarca: *XII passus pro corpore tumulanda.*

(2) Dice el citado Obispo: «Constitui ibidem locum Baptisteri ubi prius fuerat locus Refectori in circuitu Basilicae, palatia, claustra, et receptacula servorum Dei, in quibus simul convenerent ad prandendum, ad dormiendum, ad spiritualis vitae incitamentam, ut orationis vacapent et sub canonica institutione viverent. (*España Sagrada*, tomo XXXVI, cap. LIX.)

suponer serían también cumplidas en la ovetense (1), y lo mismo en la Compostelana, erigida por Alfonso III, de la cual dicen antiguos documentos que existían en el atrio, además de la Corticela, monasterios y otras construcciones religiosas (2). El derecho de asilo que entonces gozaban los lugares sagrados, no se limitaba sólo al templo y al cementerio como entre los romanos, sino que alcanzaba á los edificios incluídos en esta zona, según vemos por los cánones de algunos Concilios, que castigaban á los que intentasen penetrar á la fuerza dentro de ellos (3). En las iglesias parroquiales y en las de los monasterios el ejercicio de esta inmunidad no alcanzaba más que á los ingresos y vestíbulos que flanqueaban los muros laterales, como el de San Salvador de Valdedios, y no al atrio ó cementerio, cuya anchura solía ser más reducida que en las Catedrales (4).

Aunque las afortunadas empresas militares del Rey Casto habían llevado á Castilla el teatro de la guerra, era de temer que los árabes llegaran en sus bélicas excursiones ante los muros de Oviedo, y para preservarla de semejante peligro circuyó la Catedral, el cementerio y los edificios de un muro más fuerte y sólido que el que había sido destruído por aquellos invasores en las campañas de 794 y 95, del que no quedan vestigios, y de cuya existencia apenas sabríamos si aquel Monarca no lo dijera en el testamento hecho á favor de la iglesia del Salvador en el año de 812 (5). Acaso haya sido este templo el primero que

(1) La citada donación de Alfonso III á la iglesia de Orense dice: «Item adjicimus en omni giro Ecclesiae vestre LXXXII passus; duodecim pro corpore tumulanda et septuaginta pro toleratione omnes vita degentes.» De la de Arbolio dice una donación: «In Arbolio Monasterium Sti. Cipriani, in giro ipsius monasteri octaginta duorum passum, in unoquo que passu duo decim palmos »

(2) Argaiz: *Soledad Laureada*, t. III, p. 343.

(3) Canon III del Concilio ovetense de 1115: Secundum etiam decreta Canonum, utsuperius sanximus quod aliquem pro aliqua calumnia a dextris Ecclesiae infra LXX passus per vin non extrhamus nisiservum naturaliter provatum aut latronem publicum aut proditorem de proditione convictum, aut publicae excomunicatum, aut monachum vel monacham refugas aut violatorem Ecclesiae cui pro cul dubio Ecclesia nullo modo debet refugium.» Este canon es reproducción del IV del Concilio de León de 1020, aunque este último no se refiere mas que al cementerio.

(4) Una constitución sinodal del Obispo D. Gutierre de Toledo dice que «cuando venga á Oviedo Rey, Príncipe ó Prelado no salga á recibirlo la clerecía más allá del cementerio de la iglesia que fuere á visitar».

(5) «Offero.. Atrio quod est in circuitu domus tuae omnenque Oveti urbem quam murum circumdatam te auxiliante peregimus... foris muro civitatis concedo», etc.

en la Edad Media se vió ceñido de obras militares, pues ni las basílicas visigodas, ni las francesas de la época Merovingia, tenían otra defensa que la muralla que circuía la ciudad. La fortificación de las iglesias episcopales y de las grandes abadías no tuvo lugar en Francia hasta la aparición de los normandos, que para protegerlas de su furor hubo que convertirlas en verdaderas fortalezas. El Sr. Amador de los Rios, en su monografía de la Cámara Santa, publicada en la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*, emite la opinión de que este murado recinto se levantó más tarde, en el reinado de Alfonso III, para contener á tan terribles piratas, suposición infundada, pues los testamentos y donaciones del Rey Casto que he citado no dan lugar á duda que se remonta la construcción de sus muros al reinado de este Monarca. Los normandos no aparecieron en las costas de Asturias hasta mediar el siglo IX; por consiguiente, no eran los bárbaros del Norte, sino los del Mediodía, quienes, bajo el reinado de Alfonso, podían hacer á Oviedo presa de sus depredaciones, aunque bien pronto, al finar la centuria, el temor á un desembarco de estos piratas hizo necesaria la construcción de una fortaleza en tiempo de Alfonso el Magno.

Levantadas estas defensas por un sólo arquitecto y en corto tiempo, debieron sujetarse á un plan simétrico y regular, y es probable que formando un paralelogramo la basílica y el cementerio, igual forma tendría el muro que protegía la ciudad. Me inclino á creer que la torre vieja de la Catedral próxima á la Cámara Santa ha sido uno de los cubos de la muralla, coronada más tarde, en el período románico, del bello campanario que se conserva, aunque mutilado. Nótase entre la parte inferior y la superior diferencia en los materiales de construcción, en la estructura del muro y en el estilo arquitectónico, que revela una distancia de siglos entre una y otra fábrica. También es probable que la torre de San Tirso haya pertenecido al primitivo recinto, habiéndose levantado muy posteriormente el cuerpo de arcos que la corona. De sus ingresos sabemos que había dos en el lado occidental, paralelo á la fachada, uno situado frente á la puerta central de la iglesia del Salvador para dar paso al atrio, y otro hacia el templo del Rey Casto. En el lado meridional existía un arco llamado Rutilante, que daba acceso á la Catedral, que en aquella parte tenía una entrada en la fachada del crucero. Perforaba el muro otro ingreso situado no lejos del ábside de la basílica y del monasterio de San Vicente.

Á la paz interior que disfrutó Asturias durante el reinado de Alfonso II y sus sucesores se debe el engrandecimiento de Oviedo en el transcurso del siglo IX, pero así como la ciudad civil tenía ancho campo por donde extenderse, la religiosa, encerrada en los estrechos límites de sus muros, no podía desarrollarse cual lo exigían las necesidades del culto, cada día creciente, sobre todo desde que el Magno elevó á metropolitana la Sede ovetense y oficiaban más de veinte Obispos en los altares del Salvador. La Hierópolis de los comienzos del siglo IX cambió bien pronto de aspecto con la construcción de las iglesias y monasterios que se aglomeraban en el cementerio de la Catedral, levantados por la piedad de los fieles. Consérvanse algunas noticias acerca del estado en que se hallaban en tiempo de los Alfonsos VI, VII y Doña Urraca, en varias donaciones hechas por estos Reyes á la Sede ovetense insertas en el libro gótico (1), pero dan escasa luz por lo vagas y poco precisas, y porque al ser reedificada la Catedral y los monasterios inmediatos, en el siglo XIV y siguientes, y con la apertura de nuevas vías por la mayor extensión que se dió á los edificios restaurados ó consumidos por el incendio de 1521, se ha borrado toda huella del trazado que tenía la ciudad en la duodécima centuria. Según se deduce de aquellos documentos, parece que la parte del atrio confinante con las naves laterales se convirtió en estrecha calle orillada de pequeños monasterios, casas y otros edificios; y por el lado del ábside pasó á ser propiedad de los monjes de San Vicente. Cuando del siglo XI en adelante se hicieron las inhumaciones dentro de las iglesias, el espacioso campo que precedía á la basílica cesó de ser cementerio, dedicándose á

(1) «Infra hos ternimos totum ab integro et circumdante adherente Ecclesiae Sti. Salvatoris illa quam dicunt Sti. Crucis per portam Sti. Mariae et per viam ubi est scriptum signum Salutis indirectum usque ad Ecclesiam Sti. Tirsi, et usque ad principalem portam Sti. Salvatoris.» Donación de Doña Urraca, hija de Alfonso VI, en la que ofrece al Salvador Oviedo y su coto «...Dono juxta muros ipsius Ecclesiae Sancti Salvatoris, Palatia regalia cum platea sua juxta fontem baptisteri que vocatur Paradisius, cum domibus que ex utraque parte iuxta Palatia sunt edificatae per terminis subscriptis. In introitu Ecclesiae Sancti Salvatoris per portam arcus que vocatur Rutilans domos ipsas ibi edificatas concedo ab integro, quomodo vadunt usque ad viam publicam et quomodo ipsa via publica descendit circa Palatia versus Sanctum Pelagium et per terminos Sancti Pelagi revertitur per aliam viam indirectum externi anguli Ecclesiae Sanctae Mariae et conducitur per portam et murum qui est inter plateam Palatii et domos Sancti Crucis et coniungitur murus ipse et figitur in baptisterio Paradisi...» Donación de Doña Urraca la Asturiana á la Iglesia ovetense de los bienes que le había dado su padre el Emperador y su hermano el Rey de León.

plaza pública, y en el lado meridional se conservó el palacio de Alfonso II, donado al Salvador para morada de los Obispos ovetenses en 1161 por Doña Urraca la Asturiana. Siguiendo la dirección del antiguo cementerio y pasando por delante de la puerta principal del Salvador había una calle que descendía hacia San Pelayo; torcía su curso al llegar á la fachada de la basílica del Rey Casto, formaba un ángulo hacia el saliente, seguía paralela á la nave lateral Norte de la Catedral y rodeando el ábside venía hacia el claustro y Cámara Santa á morir en la citada plaza del Palacio donde estaba la fuente del baptisterio.

FORTUNATO DE SELGAS

Monumentos artísticos de Vizcaya.

(Continuación.)

Desde los primeros años del siglo XVI, cuando el Renacimiento extendió vigorosa influencia en España y naciones occidentales, buscando su inspiración en la antigüedad clásica, deja sentir su poderoso y deslumbrador influjo en Vizcaya, al par que en las provincias hermanas, llegando á ser canon infalible de todas las construcciones. Atendiendo á este exclusivismo ambicioso, al afán innovador del Renacimiento, con el dinero procedente del Nuevo Mundo se reconstruyen, modifican y fundan nuevos templos, y algunas iglesias que llevaban impresas el sello de los siglos medios, desaparecen por el extravio y amaneramiento de un despotismo artístico que dominó en los siglos siguientes. Así lo testifican la ampliación y reedificación de la Colegiata de Cenarruza, de las iglesias de Santa María de Begoña, la de la misma advocación de Portugalete, Guernica, Gueñes, Axpe de Busturia, Ondarroa, la de San Vicente y de San Antonio Abad de Bilbao, la de San Pedro de Deusto, la de San Juan Evangelista de Berriz, la de San Miguel de Zalla y otras numerosas, y la de Orduña, añadida y maltratada en distintas épocas.

Constrúyense la de Santa María de Durango, notable por el arco escarzano del coro, y la de Santa Ana de la misma villa; San Juan Bautista de Lejona, San Nicolás y Santos Juanes de Bilbao, la de Amorebieta, la de San Pedro de Munguía, con portada de la decadencia del estilo ojival, y algunas otras que carecen de elegancia la mayor parte, y manifiestan estar calcadas sobre un mismo é infeliz patrón, tanto en la traza como en los motivos ornamentales, deduciéndose la falta de armonía en todas ellas, sin encontrar una siquiera, no sólo de la época del Renacimiento, sino también de todos los tiempos anteriores, que se hayan sujetado sus constructores, prosecutores ó restauradores á un estilo, sin lograr cumplido remate, ya por creerse inhábiles para comunicar á sus obras el sello de autenticidad, ó ya por encapricharse con el gusto de los estilos que se sucedían.

Capiteles del interior de Santa María

Clichés del P. Vázquez *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Vista exterior de la Iglesia de Santa María

GALDÁCANO (Vizcaya)

I

DESCRIPCIÓN DE SANTA MARÍA DE GALDÁCANO

Si es fecunda la riqueza de España en iglesias románicas, no puede referirse ésta á las Provincias Vascongadas, donde sólo se cuentan las iglesias de San Andrés de Armentia y de Santa María de Estibáliz en Alava, la de Idiazabal en Guipúzcoa, la ermita de San Miguel de Zuméchaga de Munguía y el suntuoso templo de Santa María de Galdácano en Vizcaya (1). El que exista tan exiguo número, se explica por lo que hemos dicho en el anterior párrafo; mas, sin embargo, echa por tierra la opinión de los que han excluído á las Provincias Vascongadas del movimiento artístico del resto de España en los tiempos medioevales; visítense las ermitas que hay en Euskeria y entonces se verá claramente lo infundadas que son tales afirmaciones.

El dar á conocer ignorados monumentos debe recibirse con entusiasmo. En este caso nos hallamos al describir el de Santa María de Galdácano, porque es absolutamente desconocido, no sólo de los más entusiastas admiradores de nuestra riqueza arquitectónica, sino también de los mismos artistas vizcaínos, como hemos notado, tan amantes de la tradición y amor grande que tienen á su patria chica (2).

Inadvertida pasó la ligera reseña que hizo pública en un diario de Bilbao, *La Unión Vasco Navarra*, 27 de Septiembre de 1893, el tantas veces citado D. Juan José de Lecanda, del oratorio de San Felipe Neri, doliéndose «de los descuidados y maltrechos que se hallaban la armadura y tejado de esta pobre y olvidada iglesia», que se halla hoy mismo en tan lamentable estado, con un armatoste ó tinglado de madera que encierra un reloj, armatoste adosado á la espadaña y descansando sobre la bóveda, perforados sus plementos por sucias cuerdas que llegan hasta el infame coro que no deja contemplar los

(1) Mucho nos extraña lo que dice el P. Nadal en su obra *Elementos de Arqueología*, segunda edición, pág. 237, que fuera de las citadas iglesias de San Andrés de Armentia y Santa María de Estibáliz, «no hay que buscar otros monumentos románicos, ni anteriores á ellos, en las Provincias Vascongadas».

(2) En el verano de 1906 se ha desfigurado la célebre y típica torre de Láriz, fundada en 1560, morada donde se han hospedado los Reyes, para convertirla en una casa de viajeros.

elegantes y cilíndricos fustes de las columnas románicas que resaltan del muro interior. Constituída últimamente la Comisión Provincial de Monumentos, trátase de poner remedio al estado en que se encuentra esta página de piedra.

No teníamos noticia de tan suntuosa fábrica, hasta que nuestro amigo D. Darío Areitio, ilustrado bibliotecario de la Diputación de Vizcaya, nos invitó y animó á visitar esta epopeya religiosa del arte eúskaro, y al quedar asombrados de su mérito artístico, no titubeamos en darla á conocer en las páginas de este BOLETÍN, contando con el parecer del erudito y muy digno Director Sr. Serrano Fatigati.

Fueron frecuentes en Vizcaya las ermitas ó iglesias modestas y pequeñas hasta muy avanzada la Edad Media, como puede verse tomándose la molestia de visitar las que aún subsisten; pero á pesar de su ruindad tienen algún signo determinativo que nos dice el tiempo de su construcción. Como vulgarmente se dice «no hay regla sin excepción», una de éstas es la iglesia antigua de Galdácano; de aquí que se trata de una construcción notabilísima y grandiosa para la historia de la Arquitectura en Vizcaya.

II

DESCRIPCIÓN Y EFECTO EXTERIOR

El que animado por el amor al arte se digne visitarla, al llegar al fin de la antigua calzada que conduce á ella, se presentará á sus ojos la fachada del Mediodía, la más interesante. Fijándose en su traza, creerá sea un edificio de la época ojival por el ajimez y el ojo de buey que están abiertos en el muro, adornados cen cuadrilóbulos; pero al entrar en el porche que rodea toda la fachada, aparece una linda portada de singularísimo carácter románico, y entonces comprende que es de dos estilos claramente marcados que quitan homogeneidad y armonía al conjunto. «Achaque es éste de que adolecen gran parte de los templos en nuestra patria» (1), como dice el Sr. Lecanda.

La situación de la iglesia está de Oriente á Poniente, como es ge-

(1) Véase el diario bilbaíno antes citado, donde se describe este monumento; descripción que, aunque ligera, tendremos el gusto de citar las mismas palabras del ilustrado felipense.

Cliché del P. Vázquez *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

GALDÁCANO (Vizcaya)

Portada de la Iglesia de Santa María

neral. Al primer golpe de vista aparece la rica y caprichosa portada llena de encantadora euritmía, pero al fijarse en los «tallados y simbolismos, ingeniosos caprichos de aquella época de transición en que el románico bizantino, repudiando por completo el arco de medio punto, coronó sus vanos con la ojiva tímida y vergonzosa», nótase la falta de armonía en los motivos ornamentales, que rompen los distintos relieves que lo hermosean. «Es esta portada, como todas sus coetáneas, abocardada ó abocinada, y las seis columnas que soportan, tienen donosamente por capiteles cabezas que, á juzgar por su expresión y sus rasgos, son indudablemente retratos de personas conspícuas, acaso la familia de los patronos, fundadores ó insignes bienhechores de la anteiglesia». Por el parecido de las caras creo sea la familia del fundador D. Sancho de Galdácano. En los capiteles, que soportan el arco interior trilobado, están esculpidos ángeles de aspecto arcaico y caprichosas aves de cola como los anfibios, imitando esfinges, y cabezas de hombres de esmerada ejecución; repítense estos últimos motivos ornamentales en el capitel que sostiene la arquivolta exterior de la izquierda, además de la cabeza de animal de sabor hierático del capitel exterior de la derecha. Comunes á muchas portadas de la época de transición son los fustes monolíticos de las ocho columnas de la portada, así como las basas de dobles dados rectangulares, adornados los junquillos de bezantes ó perlas, y uno de los collarinos con grecas. Entre los fustes están talladas hojas lanceoladas, asi como en la parte superior de los capiteles se dejan ver hojas y flores. Singularísimo es el entrearco ó especie de tímpano trilobado, que remata un liso baquetón, formado por cinco dovelas, que no conozco haya ejemplar en nuestra Península; algo parecida es la puerta de la capilla de las Alas de Avilés. En las dovelas centrales del entrearco se representa la Anunciación, en la de la derecha, la Virgen en actitud de recibir la embajada del Angel, que resalta en la de la izquierda, anunciando el divino mensaje; ambas figuras carecen de proporción, que las dió el artífice, sin duda, por aprovechar el espacio comprendido en el entrearco (1). La primera arquivolta inte-

(1) El Sr. Lecanda no se atrevió á clasificar las demás figuras que embellecen las arquivoltas por carecer de atributos y de expresión propia como dice; acaso por la ligereza con que visitó tan valioso monumento, no se detuvo á examinar con detenimiento los motivos y atributos ornamentales.

rior contiene personajes vestidos á la usanza de la época y sostenidos por mensulitas con arcos de medio punto, parecidos á los que se ven en las barbacanas de algunos castillos de la Edad Media y cornisas de los ábsides de las iglesias del período románico, mensulitas que sirven de umbelinas á las figuras inferiores; llevan en las manos unas vasijas y especie de antorchas, levantadas las de la izquierda é inclinadas las de la derecha; creemos que representan la parábola de *las Vírgenes prudentes y necias,* ó la ofrenda ú homenaje de personas conspícuas de aquel tiempo, por haber dos figuras de hombre con el tocado á estilo de los retratos de los Señores de Vizcaya que vivieron en anteriores y posteriores épocas. Forma distinta representación la figura próxima á la unión de la arquivolta de singular tocado, llevando sobre el hombro derecho y sostenido por las manos un niño vestido, que nos parece sea el infante Jesús, por lo tanto, la figura que le sostiene es San Cristóbal; este Santo tiene una cabeza de figura de zorro; á los pies del Santo están dos niños desnudos como suplicando protección; cierra la arquivolta una cabeza entre dos doseletes, que tiene el aire general de las demás que se ven en la cornisa. Curiosa es la arquivolta central por los animales y hojas correctamente esculpidas y de bella proporción, como la figura desnuda, que se ve en la izquierda, sacándose una espina del pie. En la arquivolta exterior se presenta en la parte superior la *Resurrección de los muertos* y no el *Juicio universal*, según vió el Sr. Lecanda. Aparecen los muertos desnudos, saliendo de los sepulcros y levantando las losas funerarias, como sorprendidos del ruido de las sendas bocinas que tañen dos ángeles colocados sobre nubes, que están junto al centro de la arquivolta, cerrada por una hoja que tiene á los lados dos cabezas de carnero, que indican que la artista las tomó del natural; en la parte baja sobresalen dos águilas y un hombre desnudo, que le muerde el pie un cerdo, y al otro lado dos aves con alas, la cola de escorpión y la cabeza de figura humana; el arco exterior, adornado con hojas simétricamente esculpidas y separado del muro por dos ménsulas, sobre las que descansan dos ángeles turiferarios, impregnados de dulce expresión, levantados los ojos al cielo en actitud de ofrecer á la Virgen el incienso. Los canecillos ó ménsulas que sostienen la cornisa, adornada de puntas de diamante, son esbeltos por las figuras iconísticas, como se ven en la puerta de Palau de la Catedral

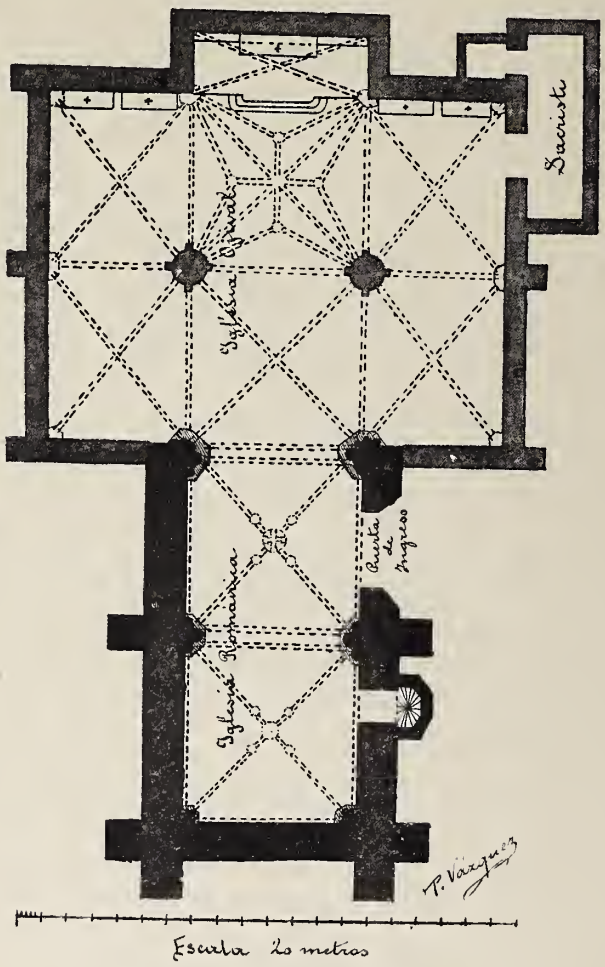
Cliché del P. Vázquez *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

GALDÁCANO (Vizcaya)

Portada de Santa María.—Lado derecho

de Valencia y otras portadas del románico, pero aquellas de correcto dibujo y natural expresión y finamente esculpidas. Esta cornisa sirve de alfeizar á la ventana gemela ojival abierta en el muro. Esta ventana no se compagina, por su trazado, con la portada; de igual ornamentación que el ojo de buey, indica la época en que se construyó la segunda iglesia; así que fuese abierta en el muro de la iglesia primitiva, puesto que las ventanas del imafronte del Poniente son de medio punto; además, como hemos visto, las iglesias erigidas en Vizcaya en la Edad Media se distinguen de las de otras provincias, que se construyeron en aquel tiempo, por carecer de ventanas, en la mayor parte de las iglesias, que recibían luz por aspilleras. «El herraje de las hojas de la puerta, dice el Sr. Lecanda, es curiosísimo; recuerda las puertas de la capilla del sagrario de la Catedral palentina ú otras verjas de igual factura y muy celebradas de la basílica de San Vicente de Ávila.» Nosotros encontramos analogía con las de San Miguel de Estella. No deja de extrañar la torre, próxima á la portada, por la forma poligonal, semejante á la de la iglesia antigua de San Lorenzo de Lérida, San Martín de Frómista y otras de la época medioeval, torre que conduce á las bóvedas, como la del Monasterio de Rodilla (Burgos.) El muro de la torre está construído de sillares al interior y exterior, relleno el centro de mampostería. Gruesos y sencillos contrafuertes corresponden á las columnas del interior, casi todos llegan hasta el tejaroz, sostenidos por rudos canecillos que rodean la iglesia, menos por la fachada del Poniente, en la que sobresale una cornisa, apoyada sobre ménsulas de figuras iconísticas de tamaño natural, iguales en factura, caracteres y expresión á las de la cornisa de encima de la portada. Esta fachada remata una espadaña de gracioso y correctísimo perfil con dos vanos de medio punto, donde hay dos campanas, terminando su ápice por una cruz de piedra de traza ojival. Encima de la cornisa, entre el espacio de ésta y las ventanas de la espadaña, se ven tapiadas tres ventanas de medio punto, exentas de ornamentación, y que debieron servir para dar luz al interior de la primitiva iglesia, y que se taparon, por lo que se deduce de lo dicho arriba, al ampliar el templo en el siglo XVI. Nada particular ofrece la fachada del Norte ni del Oriente que merezca la pena de describirlo, si se exceptúa una simple ventana que corresponde á otra, abierta en el muro del Mediodía, exenta de mérito artístico.

Descripción y organismo interior.—Por el adjunto plano observará el lector que la iglesia de Santa María de Galdácano es de dos épocas, que la cruz latina de brazos iguales muy distinta de todas las que se conocen, tanto las de estilo románico como las del ojival, marca dos



Plano de Santa María de Galdácano.

tendencias, á juzgar por los pilares cilíndricos de la nave central y de los adosados á los muros de la nave del primer período, en que se construyó este templo. Fueron comunes en las iglesias de los siglos medios los testeros ó ábsides semicirculares, pero el mezquino testero de Santa María no fué construído según aquella forma de cerramientos, teniendo semejanza con los ábsides de la iglesia de Gamonal

Cliché del P. Vázquez *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

GALDÁCANO (Vizcaya)

Portada de Santa María.—Lado izquierdo

(Burgos) y de las basílicas asturianas, en las que dominaron los testeros rectangulares desde los tiempos de Pelayo hasta el período ojival y el Renacimiento, á excepción de la de Sabugo de Avilés. Carece el templo que describimos, de crucero, que sin duda el artífice quiso simular en la bóveda próxima al testero con la estrella de nervios sencillos, iguales á las restantes bóvedas de las naves, y distintos de los arcos torales de los dos tramos de la primitiva fábrica de transición al ojival, formados por dos baquetones que descansan en los capiteles de las columnas cilíndricas, adosadas á los muros lisos y desnudos, enjalbegados de yeso. Todas las naves son de igual altura y de arco ojivo bastante pronunciado. Los dos tramos de la primitiva iglesia son comunes á todos los templos que se levantaron en Vizcaya en la Edad Media.

Los nervios de las bóvedas de crucería con arco apuntado de la segunda época descansan en ménsulas poligonales, sin adornos unas y otras con bichas ó ángeles, como los del claustro de la basílica de Santiago de Bilbao. Los nervios de los arcos transversales de cada tramo, que llegan á las pilastras circulares, desprovistas de abacos y basamento, mueren en ellas, y solamente los paralelos al eje de la iglesia sobresalen de los sillares á modo de filete, que llegan hasta el pavimento. La ornamentación de los capiteles rudimentarios de las columnas de la nave románica fórmanla leoncetes que luchan y hojas de distinta flora. En el arco interior de la puerta de entrada se ven esculpidas en las dovelas figuras iconísticas de igual expresión, tamaño y factura que los canecillos que soportan la cornisa de la fachada del Poniente. Subiendo por la torre poligonal con aspilleras, cuya entrada está abierta en el muro, llégase á las bóvedas, libres del armazón del tejado que descansa en los muros interiores.

Nos ha llamado la atención el material de las piedras de los plementos, de regular grosor, que creemos sea de toba, piedra de poca dureza y peso. Finalmente, revelan los dos estilos á que pertenece el templo descrito, las columnitas poligonales, colocados en el ángulo que forman la nave de la primitiva construcción con las de la segunda, columnas de igual carácter que las que se ven en los monumentos del estilo ojival de la decadencia. La sacristía, que forma cuerpo aparte, no tiene de notable más que tres repisas ó ménsulas á las interiores que sostienen los nervios de las bóvedas de la segunda construcción.

Allí vimos un departamento, abierta su entrada en el muro, que debió ser el lugar del tesoro, que no dejaría de contener objetos de valor, puesto que en la visita hecha en 1893 por el Sr. Lecanda le «fué presentada una cruz parroquial, ejemplar valioso de orfebrería del siglo XV; pero tan maltratada y rota, que en vano se intentaría hoy restaurarla; así sucede con una casulla de la misma época, en parte arrinconada y de desecho, y que es un delicado trabajo de aplicaciones y sedas lasas, de que tantos ejemplares quedan todavía en nuestras iglesias.» Del retablo plateresco y de la Virgen bizantina que cubren el testero del ábside, hablaremos y estudiaremos al tratar de los retablos existentes en Vizcaya.

III

Historia y examen artístico.—De lo dicho anteriormente puede afirmarse que la primera construcción de la iglesia de Santa María de Galdácano sea del siglo XIII, y la segunda del último período del estilo ojival, del siglo XV al XVI. Al tratar de la arquitectura en Vizcaya, hay que tener en cuenta que tardó en introducirse en esta región, pues hemos observado, atendiendo á la fecha de construcción de la mayor parte de las iglesias, que cuando en el resto de España se edificaban templos cristianos ojivales al transcurrir los primeros años del siglo XIII, como el de Santa María de Cervera, la Catedral de Badajoz, la iglesia de Santa María la Antigua, de Valladolid, las catedrales de León, Burgos, Tarragona y Avila, y algunos otros monumentos que se comenzaron en la centuria duodécima, se construían templos románicos en las Provincias Vascongadas, como la basílica de Estíbaliz, la ermita de San Miguel de Zuméchaga y otras de las que se conservan restos; como la colegiata de Cenarruza, cuando el Renacimiento extendió su poderoso influjo en la Iberia central en el siglo XV, como se ve en San Gregorio, de Valladolid, en el colegio de Santa Cruz, de la misma ciudad, y otros que citan los historiadores; en Vizcaya se construyen conforme al estilo ojival, las iglesias de Santa María de Guernica, y la de la misma advocación en Lequeitio y en Ondárroa; la de San Severino, de Valmaseda, y de la Purísima, de Elorrio; se amplía la de Santiago, de Bilbao, y se empieza

la de San Antonio Abad, de esta villa. Admitido esto, ¿qué fecha se debe asignar al único y valioso monumento del período de transición del románico al ojival, cual es el de Santa María de Galdácano?

Inútiles han sido, hasta el presente, los esfuerzos para inquirirla; ni en los Archivos de las Catedrales de Calahorra y de Vitoria, de la Colegiata de Logroño y de la Academia de la Historia (1) de Madrid, se encuentra mención alguna de aquella iglesia. Consultados los historiadores, tanto los extraños á las Provincias Vascongadas como los de esta región, no la hemos visto nombrada; ni Ponz en su *Viaje*, ni Llaguno y Amirola, ni Cean Bermúdez en su *Notas de los arquitectos* y *Arquitectura de España*, ni el P. Flórez en su *España Sagrada*, ni Moret en sus *Anales*, ni Mañé y Flaquer en su obra *El Oasis*, ni los *Diccionarios geográficos*, ni el P. Henao en sus *Averiguaciones de Cantabria*, ni Pirala en su publicación *Provincias Vascongadas* hacen referencia alguna; el Sr. Amador de los Ríos, en sus *Estudios Monumentales* ya citados, menciona de paso la iglesia antigua de Galdácano; Iturriza (2), Delmas (3) y el Sr. Lecanda (4), dicen: «que fué fundada á principios del siglo XIII por D. Sancho de Galdácanos, pariente de los Reyes de Navarra», sin indicar documento alguno en que se funde su opinión; el Sr. Labayru (5), afirma que fué edificada al final del XIII, «según se desprende de la copia de un testimonio del pleito litigado sobre una sepultura de la casa de Torrezábal en Galdácano, que obra en el archivo de la casa de Areizaga en Marquina»; copia existente y manuscrita en el archivo de la parroquia de Galdácano, que dice: *El visitador del Obispado* (6) *en el pasado año de 1640, licenciado Hernández, al hacer su jira á Santa María de Galdácano, mandó arrasar la sepultura prominente que en ella había, perteneciente á la casa de Aldape Isasi de Torrezábal, y el auto de este proveimiento fué impugnado por D. Martín Aldape Isasi y Torrezábal, ante el provisor diocesano, por vía de aplicación. Este sepulcro era uno*

(1) En los Archivos de la Colegiata de Logroño y de la Biblioteca de la Academia de la Historia existen documentos procedentes de Santa María la Real de Nájera, sin catalogar y sin relación hecha de su contenido.

(2) *Historia de Vizcaya.* Barcelona, 1888, pág. 184.

(3) *Guía de Vizcaya.* Bilbao, 1864, pág. 374.

(4) *El Nervión.* Suplemento Literario, Bilbao, 28 de Febrero de 1898.

(5) *Historia de Vizcaya,* tomo V, cap. XXXIII, pág. 315.

(6) Entonces pertenecía la iglesia antigua de Galdácano al Obispado de Calahorra.

de los de la parroquia edificada á fines del siglo XIII, una de las más antiguas del Señorío.

El indicado Aldape adujo en su defensa que la referida lápida sepulcral (1) *había estado en la forma en que estaba continuamente sin mudanza ninguna de ciento y diez años que se habían entrado las sepulturas cuando se ensanchó la iglesia; y antes en la iglesia vieja desde la fundación de ella estaba la dicha sepultura sola adentro con la misma preheminencia y las demás solían estar fuera en el cementerio, y ésta prelación había sido y era perteneciente á la dicha sepultura y á los dueños de ella y de la dicha Torre de Torrezábal, porque el primer fundador de ella que fué Don Sancho de Galdácano y Torrezábal, lo fué también de la dicha iglesia vieja, según era tradición antigua y pública voz y fama. Y que en esta posesión, casi inmemorial, de tener sepultura saliente y levantada habían estado sus mayores á vista y sabiduría del pueblo y su Cabildo, Prelados y Visitadores que habían estado en la referida iglesia.*

En vista de las pruebas del D. Martín y de lo aducido por el mayordomo de la parroquia, que había pedido la confirmación del auto, se dió sentencia en 29 de Noviembre de este año 1641 en favor del primero, atento á que había probado su acción y demanda «bien cumplidamente», revocándose el auto de visita y declarando á D. Martín de Aldape Isasi y Torrezábal en la posesión de tener y conservar la citada sepultura, tal cual estaba en medio de la hilera principal, y la primera de ella, asiento y facultad de poner paño y oblada y hacer los enterrorios de la misma. Por este instrumento interesante se ve que la iglesia vieja, edificada al final del siglo XIII, se ensanchó en el primer tercio del XVI, cuando el estilo ojival iba á finalizar. La jurisdicción de la parroquia comprendía la colación de Bedia, San Esteban de Echábarri y Santa María de Ganguren, sus hijuelas y sufragáneas, como dice Labayru; y estaba regida por cuatro beneficiados, cuya presentación, según Iturriza, pertenecían «á S. M. en el gozamen de las décimas, y por real merced á Doña Josefina de Ordeñana». Tiene el patronato la Excma. Diputación de Vizcaya.

Muchos han creído que la Orden del Temple poseyó la iglesia que

(1) Por más que indagamos, no aparece esta lápida; acaso esté debajo del pavimento de madera de la primitiva fundación. El de la segunda época es de piedra.

describimos; mas como prueba el Sr. Labayru (1), no se puede atribuir á este templo el carácter templario, «achaque común el atribuir á los caballeros del Temple todos los edificios, cuyo origen no se sabía apreciar por los naturales del pueblo en que se hallaban estas fábricas. Lo único que poseyeron los freires templarios fué ciertos frutos decimales de iglesias, que algunos patronos y los Señores de Vizcaya los concedieron por afecto... Entre los lugares que se citan en la nomenclatura que figura en el edicto (27 de Abril de 1310), citando á los templarios á Medina del Campo, no aparece el de Santa María de Galdácano... De las escasas noticias que existen sobre el proceso completo de los templarios en España, no se descubre el más pequeño vestigio de que esta Orden, en un tiempo muy ilustre, luego degradada, se extendiese en Vizcaya, Guipúzcoa y Alava».

¿Cuál de las dos opiniones acerca de la primitiva fundación de la iglesia antigua de Santa María de Galdácano es la más cierta? Para determinarla arqueológicamente, es necesario estudiar los caracteres artísticos de su singular ornamentación y arquitectura. En cuanto á ésta, caracterizada por el arco apuntado, elemento que se vió en las construcciones de España ya en el siglo XII, según se deduce de las obras existentes, parece á primera vista que tiene filiación con los monumentos que cuenta Navarra, como son San Pedro la Rua, en Estella; San Román de Cirauqui y Santiago, de Puente la Reina, y otros de la misma región, en que se confunden, según observa el señor Serrano Fatigati (2), «los estilos románico y ojival». Como elementos principales y característicos de la ornamentación de Santa María son los capiteles de cabezas humanas, motivo de escultura que se ven en los de las portadas de las iglesias de Puente de la Reina y Cirauqui y en las de Ardmore y Aghen (Inglaterra); los canecillos de cabezas también humanas de las cornisas de Levante y Poniente, como las de la cornisa de la puerta del Palau de la Catedral de Valencia; esculturas como la de San Cristóbal, con pliegues convencionales, amanerados y simétricos, de proporción como las esta-

(1) *Historia de Vizcaya,* tomo II, cap. XVII, libro segundo.

(2) Como guía en nuestro estudio nos servimos de los artículos que acerca de las esculturas y portadas de los tiempos medioevales ha publicado el ilustre Presidente de la «Sociedad Española de Excursiones» en diferentes números del presente Boletín, de varios años.

tuillas de la puerta de San Miguel de Estella; las perlas de los junquillos de los basamentos que sostienen los fustes y las grecas del collarino de uno de los capiteles, análogos á los de las iglesias bizantinas y románicas; las puntas de diamante ó cabezas de clavo de la cornisa de la portada, iguales á los de las puertas de San Román de Cirauqui, de Santa Marina y de San Marcos de la Macarena, en Sevilla, y de otras iglesias románicas; los ángeles turiferarios que sostienen el arco exterior de la arquivolta, parecidos á las del arco interior de San Miguel de Estella; los herrajes de la puerta, que, como hemos dicho, recuerdan los de la de San Vicente de Ávila y de la capilla del Sagrario de la Catedral de Palencia y de alguna iglesia de Francia, como Montreal (Joune); las figuras escultóricas sobre ménsulas con arquitos de medio punto, análogas á las de las arquivoltas de la portada de la colegiata de Toro, encerrada hoy en una capilla. Pero lo que, según nuestro parecer, se puede considerar como elemento singularísimo, es el entrearco ó especie de tímpano que no se observa en las portadas de Navarra, ni aun en el resto de España; sólo encontramos parecido al de la puerta de San Pedro de Vezelay (Francia) (1) construída en 1240, pero diferenciándose, en que ésta tiene los arcos trebolados y aquél apuntados.

Según estos elementos ó caracteres, ¿qué época se puede determinar? ¿Qué artífice construyó tan interesante monumento? En él se ven caracteres de fábricas cristianas construídas en el último período del siglo XII y principios del XIII, ó sea de transición de un siglo á otro y de monumentos de distintas regiones. Si como ha dicho el Sr. Serrano Fatigati, «es más difícil, casi imposible, determinar por el simple análisis artístico qué portadas son anteriores al *mil doscientos* y cuáles posteriores, porque á cada paso se está demostrando que las que parecen muy análogas, fueron construídas en otros tantos períodos diversos, y que son por el contrario coetáneas otras que no tienen entre sí relación alguna de semejanza» (2), ¿qué período se podrá asignar á la primitiva fundación de Santa María de Galdácano, cuando nos demuestra signos de distintos períodos, análogos á tantas construcciones?

(1) Véase Viollet-le Duc, *Dictionaire Raisonné de L'Architecture,* tomo VII, página 416, donde hay un grabado de la puerta á que aludimos.

(2) *Portadas del período románico y del de transición al ojival.* Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XIV, pág. 36.

Si se tiene en cuenta que en Vizcaya tardó en introducirse la arquitectura, hasta que la importaron artistas de otras regiones, bien podemos decir que la iglesia primitiva es de época posterior á las de Navarra principalmente. Además no hay vestigio alguno en Vizcaya que nos indique la evolución del arte arquitectónico en esta provincia, antes al contrario, sólo aparece el templo de Galdácano, hermoso, esbelto y grandioso, como obra excepcional del renacimiento artístico que en un instante se presentó en Vizcaya. Atendiendo á la ejecución y labra perfecta de las cabezas de las arquivoltas, capiteles y cornisas que embellecen la primitiva construcción de Santa María de Galdácano, á la perfecta imitación del natural, que revelan todas las esculturas, y á la esbelta proporción que se ve en los animales y en los cuerpos desnudos, puede afirmarse que todo es obra importada de Navarra, sabiendo por la historia la íntima amistad de los Señores de Vizcaya con los Reyes de aquella región, amistad que contribuiría á llamar á artistas de gran fama, de que carecía Vizcaya.

Estos artistas, influenciados por las corrientes que habían hecho conquista en casi toda España, no dejarían de revelar en sus obras el carácter del movimiento artístico en nuestra nación. Si, como dice el Sr. Fatigati, «Navarra está en primer término en el camino de la invasión del arte francés», esta invasión, una vez establecida, se introduciría posteriormente en Vizcaya, puesto que después de extenderse un estilo fuera de las Provincias Vascongadas, invadía esta región con consentimiento de los nobles del Señorío, y si esta influencia apareció en Navarra en los comienzos del siglo XIII, con cuyos monumentos tiene más analogía la portada de Santa María de Galdácano, lógico es señalar fecha posterior de su construcción primitiva á la de las fábricas cristianas próximas á Vizcaya.

El artista que labró la puerta de Santa María, manifestó en ella los caracteres generales de aquellas construcciones, revelándonos un sincretismo tal, que hizo á esta iglesia ejemplar de las corrientes diversas que reinaban en España, especialmente en Navarra.

¿De qué país sería el autor que nos legó el suntuoso monumento de Galdácano? Acaso extraño á Vizcaya, fundándonos en la tarda cultura en que estaba esta provincia, cultura que no se manifestó de lleno al aparecer el estilo ojival, del cual son las iglesias de Santa María de Lequeitio, Santiago de Bilbao, la de Guernica, ó de ser viz-

caíno, se educaría en el extranjero ó con los advenedizos que vinieron á trabajar en nuestro suelo; pero poco importa que fuese de una región ú otra, pues como dice muy bien el Sr. Fatigati, es nimiedad «en la mayor parte de los casos los esfuerzos realizados para averiguar si el autor de los mejores monumentos ó esculturas que se admiran en un territorio vió allí mismo la luz ó vino de países lejanos».

Resumiendo, decimos que la primitiva construcción de Santa María de Galdácano, á pesar de las analogías de su arquitectura y ornamentación que tiene con los monumentos de España, principalmente de Navarra, la atribuímos época posterior á aquellos monumentos, por lo fundado que es suponer que en Vizcaya no se introdujo ya el estilo románico ya el ojival, hasta después de haber construcciones de uno y otro estilo en las próximas comarcas, y por el sincretismo tan marcado de los elementos generales de las fábricas religiosas, no sólo de Navarra, sino también de las demás provincias de España y algunos otros de naciones ultramontanas, importadas á la Península, aparte que nos merece más crédito lo que se lee en el documento existente en la parroquia de Galdácano, de lo que afirman Iturriza, Delmos y Lecanda, sin indicar instrumento alguno que justifique su aseveración.

De la segunda construcción de la iglesia de Santa María de Galdácano no cabe duda alguna que pertenece al primer tercio del siglo XVI, además de que los motivos ornamentales de la ventana y ojo de buey, de las columnas poligonales y ménsulas del mismo estilo tienen analogía con los de las construcciones de la última época de la decadencia del ojival.

IGLESIA DE SAN VICENTE DE UGARTE DE MUGICA

(VIZCAYA)

Consta por los historiadores que en los siglos IX y X se levantaron en Vizcaya algunas fábricas cristianas, y se cree, hasta ahora, no existan vestigios ni señal alguna de aquellos monumentos, por lo que algunos, con el Sr. Amador de los Ríos, se han atrevido á asegurar que, hasta muy avanzada la Edad, no se desarrolló el arte en Vizca-

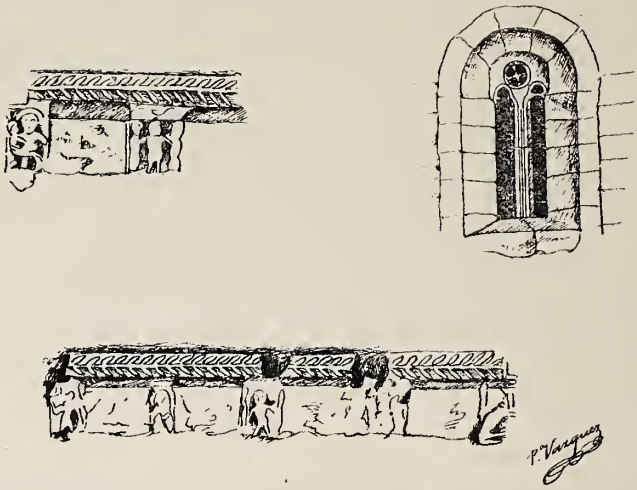
ya, fundándose en la carencia absoluta de construcciones de aquella época. Siempre reprobaremos este modo de juzgar, absurdo y exagerado. Para obrar con conocimiento de causa y escribir con acierto y sano criterio acerca de los monumentos de Vizcaya, se impone la necesidad de visitar uno por uno, pues los historiadores, no los extraños á este país, sino los indígenas, si vieron algún resto arqueológico, no mencionan todos, ni siquiera incidentalmente; otros han apreciado á la ligera el mérito de parte de ellos y ninguno los ha relacionado con los de otras provincias de España. En verdad, no hay que buscar en Vizcaya fábricas tan suntuosas de los primeros tiempos medioévicos como las que se erigieron allende el Ebro, pues hasta fines de la centuria décimotercera no se levantaron esbeltos edificios religiosos, como lo atestigua la iglesia antigua de Santa María de Galdácano, que hemos estudiado anteriormente. Sin embargo, quedan restos de los primitivos templos cristianos, desconocidos hasta nuestros días, que nos indican el carácter de estas construcciones, cabiéndonos la gloria de darlos á conocer á los amantes del arte en las páginas de este BOLETÍN (1).

Recientemente hemos girado una excursión á la parroquia de San Vicente de Ugarte de Múgica, anteiglesia distante cuatro kilómetros de la villa de Guernica, en compañía de mi apreciable é ilustradísimo amigo D. Carmelo de Echegaray, en busca de una *artística puerta* que cita Iturriza en su *Historia de Vizcaya*, de un *arco de ingreso esculpido* que menciona Delmas en su *Guía del Señorío,* mas nada vimos de lo que refieren estos historiadores; pero no fué en vano nuestra excursión: descubrimos lo que no se lee en ningún historiador (sin duda porque no se molestaron en visitar la citada parroquia; de lo contrario, no podía menos de llamarles la atención): siete canecillos, algo deteriorados, adornados con figuras humanas y animales, sobre los que apea una faja ornamentada con hojas de laurel; aquéllos sobresalen del muro en el costado meridional, y en el costado del Norte vimos una ventana gemela románica, cegados sus vanos, así como otra ventana gemela, exenta de ornamentación, con arco apuntado. En el álbum que llevaba dibujé estos restos de la primitiva iglesia de

(1) Ha poco hicimos una ligera reseña y breve estudio en el diario de Bilbao *El Nervión,* acerca de los restos arqueológicos de Múgica.

Múgica para estudiarlos y determinar la época á que se pueden atribuir.

Adornan los canecillos algunas efigies de incipiente modelado; en uno de ellos distínguese á la Virgen con el Niño sobre sus rodillas; en otros tres guerreros, al parecer, en actitud tranqüila, y en dos un animal, acaso un perro, con su collar en uno de ellos. La ventana,



Canecillos y ventana románica de la iglesia de San Vicente de Ugarte de Múgica.

como se ve en el grabado adjunto, sólo ostenta estrías que bordean el parteluz y los arcos trebolados, y dentro del arco, sencillísimo rosetón que encierra una cruz; carece el parteluz de basa y capitel, como la otra ventana ya mencionada.

¿A qué época se puede llevar estos restos arqueológicos? Para clasificar los monumentos arquitectónicos de España hay que inquirir si los datos históricos concuerdan con los artísticos, pues observó ha tiempo M. Strect, «que en nuestra Península, mejor que en otras partes de Europa, guarda relación la Historia con el Arte», y posteriormente el Sr. Serrano Fatigati ha advertido la misma concordancia.

La primitiva iglesia de San Vicente de Múgica fué construída en el siglo X, según afirma Iturriza en su obra citada, á quien copió Delmas, pero no citan documento alguno que justifique su aseveración. Estos historiadores y el Sr. Labayru, y antes de éstos el insigne

agustino P. Flórez, mencionan una escritura de donación, fechada en 16 de Febrero de 1082, en la que consta cómo los Señores de Vizcaya, D. López Iñiguez y D.ª Toda, su mujer, donaron al célebre Monasterio de San Millán de la Cogulla la dicha iglesia primitiva de San Vicente, con sus diezmos, decanatos y granjas de labradores, juntamente con la de San Miguel, del puerto de Bermeo.

¿Concuerdan estos datos con los restos que son objeto de nuestro estudio? Comparando éstos con los de otros monumentos de Navarra y también de Francia, observamos que el incipiente modelado de las rudas efigies de los canecillos acusan la época bizantina; la indumentaria carece absolutamente de detalles, como los bajorrelieves del atrio de Gazolaz en Navarra, «cual si fueran — según dice el señor Serrano Fatigati — prendas de muñecas sobrepuestas á cuerpos que no habían de moverse» (1); bajorrelieves que tienen relación con los que vió el mismo Sr. Fatigati en las columnitas bajas de la nave del trasaltar de *Nuestra Señora de la Costura en el Maus,* clasificadas por Amb. Ledrú como obras de comienzos del siglo XI.

Las esculturas de tan rudimentaria y tosca factura de los personajes y animales, les da un carácter puramente bizantino, correspondiente al estado de las artes en los siglos IX, X y XI; parécense á las esculturas embutidas entre el arco, los contrafuertes y la imposta de la portada de Santa María de Sangüesa (Pamplona), que D. Pedro de Madrazo tuvo como restos de construcciones religiosas antiguas y anteriores á las demás de la portada, que se atribuye al siglo XII. Los perfiles de las figuras tienen próxima relación con las miniaturas del siglo X, atestiguando una obra prerrománica. El acento bárbaro de las esculturas indican una época anterior á la que manifiestan las del tímpano de San Salvador de Leyre, cuyas efigies tienen más variedad de perfiles, así como las del Monasterio de Ripoll, en Cataluña. La proporción de las figuras, que es de tres cabezas, atestiguan el principio de un arte primario y rústico, indican la mano de un artista de escasos conocimientos anatómicos y tosco en su factura. Lo que mueve á pensar fuese su artífice algún vasco muy poco instruído en el arte que se desarrollaba con vigor y energía en el claustro de Silos y de San Pedro de la Rua de Estella. Las hojas de laurel que adornan

(1) *Esculturas románico-navarras*, tomo IX del Boletín de Excursiones, página 15.

la faja ó imposta, que sostendría el tejaroz de la primitiva iglesia de San Vicente ó embellecería la puerta de ingreso, como fué general en las portadas románicas, tienen parecido á los adornos de la flora usada en las primeras construcciones cristianas de Asturias de los siglos IX y X y en las de otras regiones inmediatamente posteriores al arte visigodo ó del primer período del estilo románico, que abundan en ajedrezados, entrelazados y zigzag. Por último, relacionando las esculturas con las de las cajas del siglo XI, nótase una ejecución más ruda, más simple y una tosquedad más bárbara que la de aquéllas, revelando ser esculpidas en época anterior. Fijándose en el canecillo, del que resalta la Virgen con el Niño, tiene aquélla el nimbo circular como el de las efigies bizantinas; carece de la corona que ostentan las imágenes del último tercio del siglo XI y principios del XII.

Notamos relación en las esculturas de los canecillos con los modelos en piedra de fines de la época carlovingia, singularmente con los fragmentos embutidos en la iglesia de Chabris (Indre) y son los personajes del dintel de la pequeña iglesia rosellonesca de San Genis-des-Fontaines, atribuída por And. Michel al año 1020-1021 (1), efigies toscas ó inflexibles que manifiestan, según el mismo Mr. Michel, el carácter de algunos tipos que se desarrollaron en el siglo XII.

La ventana gemela, según el grabado, anuncia el principio de una arquitectura que nace en Vizcaya en medio de la mayor sencillez, exenta de toda ornamentación, inicia el estado del arte anterior al reinado de Sancho el Mayor de Navarra en el tiempo que el Duranguesado, ya en siglo X, si no estuvo sujeto y dependiente del reino de Navarra, como pretenden algunos, á lo menos unido «con carácter de una especial alianza y de un alto protectorado necesario y conveniente», como admite D. Camilo de Villabaso, ó «puesto á la sombra de dicho reino», según sostiene Labayru. ¿Quién no ve en las estrías del parteluz de la ventana la relación con las columnas estriadas de San Miguel de Lino, en Asturias, que soportan el arco formero de la bóveda en su encuentro con el muro del crucero? La cruz que contiene el sencillísimo rosetón, ¿no recuerda las que se ven en las monedas de la Reconquista?

(1) *Histoire de L'Art*, tome I, deuxieme partie, pág. 597.

De lo dicho, ¿á qué centuria pueden remontarse los restos arqueológicos descritos? Atendiendo á los caracteres que manifiestan, análogos á los de los monumentos de los siglos IX, X y XI, salta á la vista cierta confusión, al parecer difícil de resolver. Desaparecerá tal confusión admitiendo lo que hemos observado al estudiar los monumentos artísticos de Vizcaya, que el arte se inició y desarrolló en esta región más tarde que en el centro de España; por lo tanto, á las construcciones vizcaínas hay que señalarlas fecha posterior á la que indiquen los caracteres de las mismas. En consecuencia, aunque la iglesia primitiva de San Vicente de Múgica fuese construída en el siglo X, como pretenden Iturriza y Delmas, asignamos á los restos estudiados época inmediata y posterior á la fundación de San Vicente; decimos sean del siglo XI, en cuya centuria se donó esta iglesia al Monasterio de San Millán de la Cogulla.

Nada más hay que buscar de interés arqueológico, que sin duda desaparecería al ampliar la iglesia en 1754; pero hay señales de que los primitivos templos vizcaínos carecían de ábside y crucero, eran de una sola nave de dos tramos.

ERMITA DE SAN ROMÁN DE MUGICA (VIZCAYA)

Los primitivos monumentos que los vizcaínos, después que abrazaron el Santo Evangelio, levantaron para exteriorizar los sentimientos de piedad cristiana, fueron fábricas modestísimas, como apuntado queda en el *Bosquejo histórico de la Arquitectura en Vizcaya*, al principio de este trabajo. Además de estos santuarios ó parroquias rurales, se levantaron otros que tuvieron su origen y fundamento en las casas de los *parientes mayores*, *casas-torres* más tarde. Junto á ellas construían sus dueños señoriales una ermita y una ferrería, aquélla para dar cumplimiento al culto y satisfacer los deberes cristianos la familia del *Señor* y los colonos, y ésta para fomentar la industria siderúrgica, que tanto lucro les proporcionó. Algunas de estas ermitas llegaron á ser parroquias, bajo cuyo vestíbulo se cobijaban los fieles para tratar asuntos generales. Uno de aquellos sagrados recintos es la ermita de San Ramón, como la llama Iturriza en su *Historia de Vizca-*

ya, ó de San Román, según Delmas en su *Guía del Señorío,* que se levantó en una colina, cerca de la casa-solar de Múgica, fundada ésta en 962. Afirman los dichos historiadores que aquella fué en la antigüedad primitiva parroquia de Múgica, hasta que se construyó la iglesia de San Vicente de Ugarte, en el siglo IX ó X. No negamos esta aseveración, si en algún tiempo la ermita careció de los sencillos ornatos que la adornan; pero atendiendo á los que ahora se ven, la asignamos fecha posterior á la designada por Delmas é Iturriza; aún más, comparándola con los canecillos y ventana de San Vicente de Múgica, la atribuímos á época posterior é inmediata á la de este templo.

La ermita objeto de nuestro estudio, es un paralelógramo de unos seis metros por nueve; las paredes son de simple mampostería; en el

Ventana de la ermita de San Román de Múgica.

Oriente hay dos ventanas gemelas, como la del grabado; en el Mediodía, la puerta de ingreso con arco ojivo, y por el Poniente, una sencillísima aspillera. La cubierta es de madera, descansando los postes que la sostienen por el interior sobre zunchos salientes del muro, de ningún interés arqueológico. Rudísimo porche, apeado sobre tosquísimos maderos, se ve delante del costado del Mediodía, y una ventana, parecida á las del Oriente, está tapiada en la pared del Poniente, encima de la aspillera precitada.

Más arriba, al clasificar la ventana de medio punto de la iglesia

de San Vicente, decimos sea de la segunda mitad del siglo XI; pues bien, fijándose en la ventana gemela de San Román, aparece el arco apuntado, casi ojival, como el que tienen las iglesias románicas de fines de la duodécima centuria ó principios de la siguiente. Los vanos del ajimez ó parteluz son también de arco apuntado, como el de la puerta de ingreso. Estos rasgos arqueológicos tienen el carácter de las construcciones cristianas del estilo románico de transición; por lo tanto, puédese atribuir la ermita de San Román al tiempo de aquéllas. El ajimez es análogo al de las ventanas de San Vicente por las estrías, diferenciándose por el pedestal, que indica un arte más desarrollado, como lo prueban también las columnitas que están enfrente del parteluz. Por consiguiente, si las ventanas y puerta de San Román manifiestan caracteres de época posterior á los de San Vicente, aunque se parecen en su ornamentación por las estrías, no dudamos llevar la ermita descrita al siglo XII por el arco apuntado, ó á fines de la centuria undécima por las estrías. Desprendiéndose lo que hemos observado acerca de los monumentos vizcaínos, que los datos históricos no concuerdan con los artísticos.

P. Pedro VÁZQUEZ, *Agustino.*

(Continuará).

EXCURSIONES ARTÍSTICAS

En el curso del último trimestre ha hecho nuestro Director, con su familia ó discípulos, las siguientes excursiones:

Una á *Murcia*, Elche y Alicante.

Una á *Toledo*, con el fin de examinar la cuestión de la fachada antepuesta en el Cristo de la Luz.

Dos á *El Escorial*, para estudiar las esculturas de Pompeyo Leoni.

Una á *Aranjuez*, para recoger datos de las estatuas de sus fuentes.

Una á la *Exposición Hispano-francesa de Zaragoza*, donde ha podido asistir á la formación de la espléndida sección de Arte retrospectivo.

Con ocasión de estas visitas á diferentes localidades ha recogido los siguientes datos y observaciones:

Murcia.— Se están terminando los edificios destinados á escuelas y á Museo, probándose en estos hechos el interés vivísimo con que en toda España se atiende á los problemas relacionados con la difusión de la cultura y de las Bellas Artes, que nos dan personalidad nacional, en rudo contraste con la indiferencia que hay para ellos en nuestro artificioso y sin alma mundo político.

Durante el mes de Abril estuvo también allí abierta y muy visitada la Exposición fotográfica.

La presencia en la calle de los Pasos de Salcillo, en las procesiones de Semana Santa, despertó una vez más el entusiasmo de este pueblo artista, que año tras año no se cansa de admirar su belleza.

Sería de desear que se hicieran de tan hermosas efigies reproducciones polícromas y se las expusiera en un Museo central de escultura española, para seguir el desarrollo de ésta desde los primeros tiempos medioevales hasta nuestros días.

Completarían el cuadro formado por los Pasos, el San Jerónimo, de Espinardo, y otras colocadas en diferentes templos, haciendo, naturalmente, una prudente selección, porque hay algunas, á ejemplo de la Virgen con las ánimas, de Beniaján, que no deben ser del célebre escultor murciano ó no merecen serlo.

A la cabeza de todas ponen la mayoría de los visitantes el Angel de la Oración en el Huerto, por su belleza, que es á la vez divina y soberanamente humana. No constituye su creación un caso aislado en medio de otras muchas esculturas coetáneas; estuvo en la corriente de la época dotar de rasgos muy bellos las efigies, y así hizo *Simón de Mazieres* los dos ángeles consolando á Jesús de uno de los recuadros del cierre del coro en la Catedral de Chartres, y un autor anónimo la majestuosa y encantadora Santa Elena de uno de los retablos de Ezcaray, en la Rioja; pero estuvo tan inspirado Salcillo al esculpir su famosa creación, que bien puede colocarse ésta á la cabeza de todas las demás.

En la Catedral de Murcia tienen interés: la famosa torre; la portada de los pies, en que se advierte la señal de diferentes manos; la urna que guarda en el presbiterio las entrañas del Rey Sabio; la capilla de los Vélez, del último período ojival, y la llamada de los *Juntarones*, curiosa en medio de su barroquismo por fuera.

ELCHE. — Prosiguen las excavaciones en busca de antigüedades greco-fenicias y de otros periodos, siendo triste que de estos trabajos no sólo no recojan los Museos del país objeto alguno, sino que no se tengan por lo menos descripciones y fotografías de lo que se descubre.

TOLEDO. — El paredón antepuesto á la fachada del Cristo de la Luz que descubrió hace algunos años el Sr. Simancas, podrá ser derribado en breve plazo.

En la última sesión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando anunció el Sr. Sentenach que por el Ministerio de Instrucción pública se habían consignado ya las cantidades necesarias para esta obra y puestas á disposición del arquitecto que ha de dirigirlas.

ZARAGOZA. — La sección de Arte retrospectivo de la Exposición Hispano-francesa será digna de tan simpático certamen. Al lado de objetos conocidos, pero muy valiosos, como la arqueta de Pamplona, tapices de Burgos, la Virgen de la Vega de Salamanca, etc., etc., figurarán otros que pueden calificarse de descubiertos, como los esmaltes y cruz de Linares, de Aragón y algunos más.

BIBLIOGRAFIA

Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo, en 31 de Mayo de 1908.

Forma el del Marqués un verdadero tomo de 356 páginas, en 4.°, que nosotros no podemos juzgar en estas columnas por razones de delicadeza, fáciles de comprender.

Está destinado el trabajo al estudio de «El Arzobispo D. Rodrigo Jiménez de la Rada y del Monasterio de Santa María de Huerta», que guarda su momia perfectamente conservada desde el siglo XIII.

Como muestra del estilo y del carácter de las descripciones, copiamos á continuación la de las vestiduras que cubren los restos del Prelado, por el interés que pueda tener para los amantes de la Arqueología.

«**Vestiduras pontificales de D. Rodrigo.**

»Ataviado se nos muestra con las más espléndidas vestiduras pontificales; y pues él siempre fué apóstol de Cristo, modesto fué, y ante las extraordinarias riquezas del traje compruebo el gran cariño que le profesaba el Rey, el entonces conquistador de Córdoba y en el asedio de Sevilla, pues ya indiqué cómo tengo por suposición que tan rica mortaja fuese regalo del Emir de Granada, ó mejor, último homenaje de San Fernando.

»Viste, pues, amplísimo y largo manto de sirgo; fué blanco, y hoy tiende al amarillear del tiempo; riquísimo brocado de seda, tan finamente tejido como muy pronunciado en relieve el arábigo dibujo que tanto le avalora, y por su fuerte y desusado espesor, prestaría á la figura la majestad y grandeza de un manto que pendiera desde los hombros en amplios y severos pliegues; el rico, elegante y siempre geométrico dibujo, que en el mismo color realza tanto sobre el fondo, se ajusta por completo al estilo y ejecución muslimes; sírvele de con-

torno un galón de seis centímetros de ancho, con idea de samit, en color azulado verdoso, tan de la época, y arábiga triangularizada línea por dibujo, tejido en plata, orlándole por ambos extremos unos filetes en seda negra, todo lo cual se apercibe por un pequeño trozo que junto á la cara se ve en la lámina correspondiente; guarnece el manto, como cinta de remate por la parte de dentro y todo alrededor, una banda de cinco centímetros de ancha, en especie de zarzahán rojo.

»Pende desde bajo las manos brillante caída, como de un cíngulo en ancho galón de seda, tan admirablemente hilada y tejida, que le presta la singular rigidez que se advierte en el grabado: es blanca, lisa y con solas dos listas por remates en la línea de su extensión.

»Pero lo admirable, lo relevantísimo, lo del más excepcional interés, es la espléndida túnica, á que algunos llaman casulla, lo que no creo, por su mucha largura y excesivo ancho; fué blanca, con relevado dibujo en el mismo color, dándole término regia fimbra de 33 centímetros de alta, formando variadísimo, artístico y costoso mosáico de aquellos reducidos colores, tan árabes como hermosos y de la época, el rojo, el verde, el azul, el negro, el blanco, todo realzado por algunos fondos, perfiles y lacerías de oro.

»Reconócese bien en el grabado, el dibujo, los realces metálicos y la finura de la tela; pero haré una ligera indicación.

»Compónese la fimbra de nueve rangos, de los cuales el superior mide cinco centímetros de ancho, y en él se dibujan dos series de anillos contrapuestos, con los aros negros, los centros de oro, y destacándose los círculos sobre fondo blanco con minúsculos adornillos en colores.

»Siguen á continuación otra banda de dos centímetros, dobles filetes rojos, negros en los extremos, y un encadenado de tracería globular de oro sobre tinta verdosa; prosigue otra orla roja de tres centímetros, en la que se inscriben con oro caracteres árabes repetidos que entienden los arabistas decir: «La felicidad.»

»Vuelve á repetirse la orla segunda, y la continúa otra semejante, pero medio centímetro más ancha, en la que el áureo dibujo central de entrelaces geométricos es más característico; entra á seguida una ancha banda de 11 centímetros, de toda riqueza, resaltando sobre el carminosado fondo rosetones lobulados, con finos remates en las airosas

curvas y en sus como bordados centros, y entre los cuatrifolios, unas estrellas floreadas también. Todos estos adornos y dibujos, en oro de Samos, volviendo á repetirse las bandas intermedias anteriormente explicadas, terminando con la de caracteres muslimes, en esta ocasión invertidos.

»La túnica no lleva fimbra, sino en el frente; mide 77 centímetros de ancha, y los 33 de alta, según dijimos.

»Por respeto y temor á perjudicar la conservación del histórico cadáver no se le movió, quedando por reconocer todas las telas sobre que éste descansa y las interiores; pero tal vez pertenezca á la parte posterior de la túnica, ó á alguna prenda como aljuba, un trozo de riquísimo sirgo y otro de galón, que, hallándose sueltos en el ataúd, me regaló hace más de veinte años el entonces señor magistral de Sigüenza, D. Carlos Tierno, de quien ya dije cómo abrió el sepulcro por su propia autoridad; y conservando yo aquéllos en toda su justa estimación, me permiten dar aquí un dibujo, ya que lo gastado del sirgo no facilita sacar buena fotografía; no pudiendo lograr se hiciese un cromo para mejor inteligencia, lo que me obliga á mal sustituirle con breves anotaciones.

»Sobre un fondo que fué blanco, dibújanse anillos azules con los centros de oro, y en los intermedios formados por cada cuatro de aquéllos, hay otros más pequeños, pero en todo semejantes, de los que irradian unos dibujos palmeados de arcaica idea persa; termina esta preciosa tela ciclatón en una fimbra de menudas listas rojas, amarillas y azules, como la segunda de la túnica, conteniendo la bandita azul, sobre la que se teje la misma cenefa globular de aquélla; sigue una lista roja de centímetro y medio, con lineales dibujos arábigos en oro; vuelve á repetirse la primera orla, para terminar en otra espléndida, roja, de cinco centímetros de ancha; rojo de púrpura primitivo, que fué símbolo de la potencia soberana en Asia y Fenicia; aquel púrpura imperial que no era rojo, sino violado obscuro, el tinte fantaseadamente descubierto en el mordido *murex* por el perro de Hércules Tireno; en aquella purpúrea banda forman cuadros los mástiles de unos dibujos, con idea de caracteres árabes, y en los centros se destaca, en finísimos y ornamentados perfiles, un dibujo recordando el simbólico Hom de los Sassanidas, dando á toda esta preciadísima tela suria un sabor persa, que excluye la idea de que

pudieran ser estas vestiduras mudéjares ó de imitaciones, para intentar clasificarlas de genuina fabricación muslime.

»El otro dibujo representa un rico galón de lacería, en su origen blanco, con todos los ornamentos en plata, ya harto negra; acusa el mismo origen y el mismo arte, sino que, por tener destino de guarnición, le dieron, artística y sabiamente, perfiles más gruesos con dibujo más marcado y exclusivamente geométrico, buscando el mejor efecto al encuadrar parte de las delicadas vestiduras; en los exágonos se destacan águilas con alas desplegadas, como siempre las representaban los árabes, y cual se figuran en la notable arqueta de la catedral de Palencia; alternan las águilas con leones alados, como los del célebre sirgo de Kensigton Musseum, en Londres; águilas y leones que parecen una aplicación al Arzobispo, pues se sabe que en el Oriente el águila era el símbolo de la felicidad y del poder, como el león de la fuerza y la autoridad; todo ello afirmando la tradición persa, y atestigua su arcaísmo el conservar el exorno casi primitivo de los animales enfrontados, alternando ligeramente su típico encuadre *rotatum* por el exagonal, que le es el más próximo. Aun pareciendo que en cuadros centrales se diseñan unas cruces, bien pronto convencen los trazos perpendiculares y los cuadritos que los alternan, de que se deducen á árabe ornamentación.

»La riqueza y extraordinario valor arqueológico de este hermoso manto y espléndida túnica no es preciso encarecer, pues de los grabados se desprende, ya que no de mi insuficiente descripción; pero alzando sobre mi modesto criterio el de otros sabios que los vieron, y alguno reseñándolos en el *Boletín* de esta doctísima Academia, á pesar de importantes equivocaciones, pronto advertidas con leer sus notables trabajos ante las reproducciones fotográficas que publico, por testigos irrecusables; pues no sólo esos ilustres escritores, sino los que aun se realzan por sus obras, estudios y posición científica, el señor Obispo de Sigüenza y el Director del Museo Arqueológico de Madrid, que vieron estas magnificencias, todos afirmamos que constituyen tan rara excepción, como que no hay en el mundo otro traje completo del siglo XIII que éste, y sobrepasa en riqueza al célebre manto del mudable y revoltoso Infante Don Felipe, el quinto hijo de San Fernando, no engendrándose de éste en aquél ninguna de sus cualidades, ni aprendiendo de su maestro y protector el Arzobispo

D. Rodrigo ninguna de sus enseñanzas; ni aun aquél, con sus arrebatadas fastuosidades, sobrepasóle en el riquísimo suriano traje con que tal vez llegó á descansar en Villalcázar de Sirga, al espléndido casi tiraz del Primado en Huerta; mas no por riquezas tales diese Alfonso X su Ordenanza y ley municipal de Córdoba en 1286, disponiendo que á los muertos se les amortajase tan sólo con estameña ó lienzo, pues dejaba para los Reyes y Príncipes el empleo de las más ricas telas.

»Ni estos esplendores extraordinarios, que por justa excepción se habían de autorizar siempre en personajes del singular relieve del Arzobispo, sino por el abuso de la generalización sin el timbre del saliente verdadero mérito, moverían á las prescripciones contra el lujo del Ordenamiento de Cortes en Valladolid en 1258 y el de los Concilios de esa ciudad y en el de Palencia de 1322 y de Toledo de 1473, prohibiendo á los Obispos llevar capas ni ningún género de vestiduras de seda ó notables por su riqueza, ni sotulares blancos con oro. A más habían llegado Alfonso VIII y D. Rodrigo, proscribiendo por impropio de pueblos guerreros el usar adornos y armas con oro y ricos trajes de seda, siempre oyendo las predicaciones de San Bernardo, en quien parecían repercutir las más enérgicas de San Juan Crisóstomo, que en semejantes ideas, virilmente preconcebidas para vigorizar á los romanos, se prohibió á los hombres en el consulado de Taurus y Libón, diez y seis años antes de Cristo, esos lujos, diciendo, según Plinio, *para que no se deshonren llevando telas de seda.* Y caso es de recordar aquí, por rarísimo, que aun prohibiendo Mahoma á los hombres vestir seda, y que llegando Omar, el conquistador de Jerusalén, á perseguir á cuantos la usaban, sean los mahometanos, casualmente, los que sobresalieron mucho en vestirla, y llegasen á tal perfección en tejerla, que ni los celebérrimos frigios les aventajaron.»

NECROLOGÍA

Don Cesáreo Fernández Duro.

La Sociedad Española de Excursiones ha perdido uno de los miembros que más gloria la daban, uno de los que acogieron con mayor entusiasmo la idea de su fundación y que con mayor interés ha seguido todas las fases de su desarrollo.

El hombre que tantos y tan excelentes servicios prestó á la Patria con su brazo y con su ingenio era un espíritu amplio, abierto á todas las innovaciones beneficiosas, lleno de buen deseo siempre y de sincero amor á todo lo grande.

El *Heraldo de Zamora* ha resumido en un interesante artículo necrológico la historia de esta personalidad tan ilustre por su preclara inteligencia y su extraordinaria actividad, y de él tomamos los siguientes párrafos:

«D. Cesáreo Fernández Duro nació en Zamora el 25 de Febrero de 1830.

»En 1836, sus padres, D. Francisco María Fernández y D.ª Ramona Duro, trasladáronse á Madrid, donde comenzó aquél sus estudios, continuados después en Zamora en 1843 donde regresó la familia.

»En el año 1845 ingresó D. Cesáreo en el Colegio naval de San Fernando. A principios de 1848 obtuvo plaza de guardia de marina segunda clase, embarcando en la fragata *Isabel II*, donde hizo su primer viaje con el navío soberano en el mes de Junio.

»El año 1850, embarcado en la goleta *Villa de Bilbao*, pasó á Filipinas, y á bordo del bergantín *Ligero* tomó parte activísima en la lucha contra los piratas joloanos.

»En la *Villa de Bilbao* pasó á Hong-Kong, Uampoa y Cantón, regresando á Cavite, donde recibió la noticia de que había sido condecorado con la Cruz de San Fernando de 1.ª clase por su brillante comportamiento en la guerra de Joló. En Febrero de 1851 ascendió á guardia

de 1.ª clase, regresando á la Península, donde fué destinado á la Comisión hidrográfica de Canarias.

»En Febrero de 1853 fué promovido al empleo de Alferez de navío. En 1854 volvió á los mares cubanos, y por su iniciativa se fundó entonces la *Crónica Naval*, en la que figuran 23 artículos firmados por Fernández Duro.

»Vuelto á España en 1856 fué nombrado profesor del Colegio naval. Ascendió á Teniente de navío en Marzo de 1859, y en Noviembre del mismo año se le confió el mando del vapor *Ferrol;* en tanto que éste llegaba á Cádiz organizó el embarque de tropas, víveres, municiones, etcétera, con destino á la campaña de Marruecos, lo que le valió la Cruz de la Marina de Diadema Real. En 1860, á bordo del *Ferrol* también, pasó á Africa, donde con otros delegados había de recaudar la indemnización de guerra. En 1861 permutó la Cruz de la Marina por el empleo de primer Comandante de Infantería y poco después fué nombrado primer Secretario de la Comandancia general del apostadero de la Habana, llegando á tiempo de figurar en la expedición contra Méjico. En la Habana contrajo matrimonio con D.ª María de los Dolores Espelius, y escribió unas *Nociones de Derecho internacional marítimo*, que le valieron la Cruz de Isabel la Católica. En 1863, nombrado oficial 1.º de la Secretaría del Ministerio de Marina, regresó á la Península. Desempeñó tal cargo hasta los últimos días del año 1864, en que obtuvo el nombramiento de primer Secretario de la Junta consultiva de la Armada. Algún tiempo antes había sido nombrado Caballero de la Orden de Carlos III. Después formó parte de la Comisión de experiencias de la *Numancia*, fué Vocal-Secretario de la Comisión de pesca y representante de la Marina para la visita á las Exposiciones internacionales de pesca en Francia.

»En 1867 fué condecorado con la Cruz de San Hermenegildo, y al año siguiente con la de 2.ª clase del Mérito Naval por su obra *Naufragios de la Marina Española.*

»Por Real orden, en 24 de Junio de 1868 fué enviado á la Exposición Marítima del Havre. Después de la Revolución disolvióse la Junta consultiva, cesando Fernández Duro en el cargo. En el mismo año ascendió á Capitán de fragata y fué nombrado segundo Comandante de la *Numancia.* Al año siguiente marchó á Cuba con el Capitán General don Antonio Caballero de Rodas, casado éste con una hermana del ilustre

zamorano. Acompañó á su hermano político en las expediciones al *Camagüey*, á Matanzas y á Cárdenas. Algún tiempo después regresó á la Península, donde por los servicios prestados contra los insurrectos se le concedió el empleo de Coronel de ejército.

»En el tiempo que permaneció en Cuba había sido nombrado Académico correspondiente de la Historia y socio de mérito de la Academia de la Habana y propuesto para la Gran Cruz de Isabel la Católica, á lo que el Ministerio de Marina se opuso, fundándose en el absurdo é injusto criterio que rige entre militares y marinos, según el que las recompensas de esta clase se gradúan, no con arreglo á los merecimientos personales, sino á la categoría. Más tarde desempeñó el cargo importantísimo de Comisario de la Exposición Marítima Internacional de Nápoles, donde fué Jurado y obtuvo el nombramiento de Presidente honorario de la Asociación Internacional de Estímulo á las Artes y Ciencias. Desempeñó después algunos otros cargos, y en Septiembre de 1873 fué como Comisario de España á la Exposición Universal de Viena, donde representó también á las provincias de Zamora, Salamanca y Soria. En 20 de Octubre de 1874 pasó á la escala de reserva; en Noviembre fué nombrado Consejero de Agricultura, Industria y Comercio; poco después se le encargó la redacción del proyecto de nuevas Ordenanzas de la Armada, formando parte de la Comisión que había de promover la concurrencia de objetos españoles á la Exposición de Filadelfia. Fué nombrado ayudante de órdenes del Rey en Marzo de 1875, y en Abril se le confirió el grado de Capitán de navío sin antigüedad. A principios de 1876 siguió al Rey en la campaña contra los carlistas del Norte, condecorándole al terminar aquélla con la Cruz Roja de 2.ª clase del Mérito Militar, así como con la Medalla de Alfonso XII.

»Ingresó en la Sociedad Geográfica de Madrid y en la Asociación española para la exploración del África, siendo nombrado en 1877 miembro de la Comisión que debía recorrer el territorio de la costa Oeste de Marruecos. En 1878 fué elegido Vicepresidente de la Sociedad Geográfica de Madrid, y en 1880 Secretario General del Congreso Internacional de Americanistas y Académico de número de la Historia. En 1881 se le nombró Comandante de las reales falúas; en 1883 obtuvo la antigüedad de Capitán de navío; en 1883 fué nombrado Vocal de la Junta consultiva del Instituto Geográfico y Estadístico, Presidente de la Co-

misión organizadora del Congreso español de Geografía colonial y mercantil y Vocal de la Comisión de límites entre Colombia y Venezuela; en 1884 Vicepresidente de la Sociedad de Africanistas; en 1885 Vocal de la Comisión que se reunió en París para estudiar las cuestiones referentes á dominio de territorios situados en la costa Oeste de Africa y Golfo de Guinea. En 1887 representó á la Academia de la Historia en el Congreso Arqueológico de Soissóns. En Julio de 1888 solicitó y obtuvo el retiro del servicio.

»Era socio honorario de la Real Sociedad Central de salvamento de Bélgica, hijo adoptivo de la ciudad de Matanzas, socio corresponsal de la de Amigos del País de Gran Canaria, socio de mérito de la Española de salvamento de náufragos, socio honorario del Círculo Náutico de Cádiz, oficial de Instrucción pública de Francia, socio honorario de la Colombina Onubense y de la Económica de Sevilla, socio de mérito y protector de la Unión Ibero-Americana, socio corresponsal de la Historia y Filosofía de Ohio (Estados Unidos) y de la Sociedad francesa de Arqueología.

»Además de las condecoraciones citadas, el ilustre Sr. D. Cesáreo Fernández Duro poseía la Encomienda del Halcón blanco de Sajonia y la Cruz de 3.ª clase del Mérito Naval que obtuvo por permuta con tres de 2.ª clase, y algunas otras.

* * *

»Grande ha sido la labor científica del ilustre biografiado, resultando tarea imposible reseñar en un artículo periodístico los títulos de sus innumerables obras, tanto literarias como científicas, las cuales se hacen ascender á *cuatrocientas*. Por su importancia y transcendencia científica merecen especial mención, figurando como más importantes, las siguientes:

»*Nociones de Derecho Internacional Marítimo*, 1863; *Naufragios de la Armada Española*, 1867; *Cervantes, marino*, 1869; *Las armas humanitarias*, 1872; *Disquisiciones náuticas* (seis tomos), 1877 á 1881; *El Hach Mohamet el Begdadi y sus andanzas en Marruecos*, 1877; *Exploración de una parte de la costa de N. O. de Africa, etc., etc.*, 1878; *Mateo de Layas, discurso de recepción en la Academia de la Historia*, 1881; *Colón y Pinzón*, 1883; *La Escuadra Invencible*, 1884; *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, 1885; *Colón y la histo-*

ria póstuma, 1885; *El Gran Duque de Osuna y su marina*, 1885; *La conquista de las Azores en 1583*, 1886. Parte de las *Disquisiciones náuticas* han sido traducidas al alemán. Entre sus obras referentes á la provincia de Zamora, figuran: *El romancero de Zamora*, publicado en 1880, y el autor lo dedicó á esta misma ciudad y se halla precedido de infinidad de notas bibliográficas de inestimable valor histórico; *El lago de Sanabria ó de San Martín de Castañeda*, 1879: en ella su autor se revela como gran conocedor del terreno sanabrés y de la formación de este pintoresco lago, motivo y origen de infinidad de trabajos posteriores de valía grandísima, como el últimamente publicado por don Joaquín de Ciria.

»*Memorias históricas de la ciudad de Zamora* (cuatro tomos), 1882 á 1883. Esta obra, de gran importancia para nuestra querida provincia por la suma de datos que aporta á poner en claro los orígenes, desenvolvimiento y desarrollo de nuestra patria chica, está dedicada á la memoria de sus padres. Fué declarada de gran utilidad por el Ministerio de Fomento, Real orden de 6 de Marzo de 1882, siendo Alvareda Ministro; y en vista del informe emitido por la Real Academia de la Historia, se dispuso la adquisición de 200 ejemplares con destino á las bibliotecas públicas. Puede asegurarse que ha servido de abundante manantial á otros libros de la misma índole, que con posterioridad á ella se han publicado.

»El Sr. Fernández Duro ha colaborado en los últimos tiempos de su vida en infinidad de periódicos y Revistas, si bien no con la frecuencia y asiduidad en él peculiares.

»Hace tiempo, los achaques de la vejez, juntamente con las dolencias de una enfermedad crónica, le tenían retraído de la vida intelectual activa.

»Ha muerto en la casa núm. 3 de la calle del Conde de Xiquena, en Madrid, á los setenta y ocho años de edad.»

Réstanos sólo añadir por nuestra cuenta un recuerdo.

Pocos años antes de comenzar en él la depresión física seguida de la enfermedad que le alejó de los centros que animaba con su presencia, tuvo lugar en su misma casa una conmovedora escena.

Reunidos en ella D. Francisco Silvela y representaciones de nuestra Sociedad, de la Marina, de las dos Academias de la Historia y de

San Fernando, á que pertenecia, y de la Sociedad Geográfica, se le entregó una medalla de plata acuñada con su busto, en que se simbolizaba el homenaje tributado por todos sus numerosos admiradores.

Este fué el último acto público en que se consagró su excepcional mérito.

Nuestro pésame muy sincero y muy sentido á la familia.

¡Descanse en paz el patriota de corazón que habló poco é hizo mucho!

SECCIÓN OFICIAL

Las muchas y muy importantes ocupaciones que agobian hoy á nuestro querido consocio D. *Joaquín de Ciria y Vinent* le han obligado á dejar el cargo de Director de excursiones de nuestra Sociedad, que con tanto acierto, por tantos años y tan á gusto de todos ha venido desempeñando. En la carta en que nos ha enviado su dimisión con carácter de irrevocable nos ofrece, con su nobleza acostumbrada, seguir mirando á esta Corporación con el sincero cariño con que siempre la ha distinguido. Muy de veras le agradecemos todos el generoso ofrecimiento.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVI.—Tercer trimestre.

Arte * Arqueología * Historia

Madrid. — 1.° Septiembre 1908.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Excavaciones de Numancia.

Ante la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* refirió hace pocos días el Sr. Mélida los últimos resultados obtenidos en las excavaciones de Numancia.

Se ha descubierto una nueva y bastante completa barriada de la célebre ciudad, sobre la cual se construyeron después de su destrucción las casas romanas.

Se ha encontrado también un trozo importante de muralla con los mejores fragmentos de cerámica pintada, pudiendo reconocerse en ellos íntimas relaciones con las obras de cerámica encontradas en Corinto.

A los anteriores objetos han de agregarse diversas esculturas de barro representando ídolos y el toro ibero.

Corona estas notables conquistas realizadas en el campo de la arqueología española, el hallazgo de una inscripción celtíbera.

Esto aumento de colecciones ha hecho posible la constitución de un Museo, y que el Gobierno se halle bien dispuesto á dar todo género de facilidades para la colocación de los preciosos recuerdos numantinos.

Fecunda es, por lo tanto, la tenaz labor del Sr. Mélida y de sus dignos compañeros.

La Basílica del Salvador de Oviedo

DE LOS SIGLOS VIII Y IX

El templo que Alfonso el Casto dedicó al Salvador del mundo, construído la mayor parte al finar la octava centuria, ha merecido por su magnificencia y sus vastas dimensiones los encomios de los primeros cronistas de la monarquía (1). Ocupaba el mismo sitio que el erigido por su padre Froila, pues en todas las reedificaciones de las iglesias de aquella Edad se emplazaba el altar mayor en el lugar donde estaba el anterior, por lo que se encuentran con frecuencia bajo los cimientos de la sagrada mesa restos de la antigua. Restaurada la de Oviedo en más vastas proporciones, su cabeza debió estar donde hoy; pero su cuerpo, brazos y pies se extendían en la dirección de la actual, pues estando ésta orientada, la anterior lo estaba también, como sabemos por las iglesias del Rey Casto, San Tirso y Cámara Santa, en cuya disposición no se cumplieron las prescripciones de una constitución del Papa Clemente (2) de los primeros tiempos de la Iglesia, por la cual las fachadas miraban á Oriente, como vemos en San Pedro del Vaticano y San Juan de Letrán, sino al contrario, costumbre seguida del siglo V en adelante en Occidente, observada en Asturias en todos los monumentos religiosos del tiempo de la monarquía, á no impedirlo la irregularidad del terreno, cuyos ábsides se inclinaban al saliente, hacia el lugar donde murió el Señor.

(1) «Iste (Alfonso II) in Oveto templum sancti Salvatoris cum XII Apostoles ex silice et calce mire fabricavit. (Cronicón Albeldense). Basilicam quoque in nomine Redemptoris Jesu Christi miro construxit, et consacrari a septem episcopis fecit». (Sebastián de Salamanca.)

(2) «Ac primira quidem sit œdes oblonga ad Orientem versus navi similes utrinque Pastaphoriam orientem».

Lleváronse los trabajos de la construcción tan rápidamente, que en el undécimo año del reinado de Alfonso estaban ya terminados, siendo consagrados los altares el 13 de Diciembre de 802 por los Obispos Ataulfo de Iria Flavia, Suintila de León, Quindulfo de Salamanca, Maido de Orense y Teodomiro de Calahorra. La ausencia del Prelado ovetense en tan solemne ceremonia revela que no se había verificado todavía la traslación de la Sede britoniense á la capital de la monarquía, hecho que tuvo lugar poco tiempo después (1). Seis siglos se mantuvo intacta esta basílica, hasta fines del XIV en que el Obispo D. Gutierre de Toledo, émulo del Pontífice toledano D. Pedro Tenorio, á quien debe aquella iglesia primada su magnífico claustro, acordó la destrucción del venerable monumento para alzar en su lugar el que hoy se contempla, de arquitectura gótica. Ya antes de su reedificación, la ojiva que caracteriza este arte había logrado introducirse en importantes construcciones anexas á la Catedral: primero en la sala capitular, donde apenas se muestra perceptible, exhibiendo después su apuntada forma en las arquerías del claustro, exornado con las más ricas galas del gótico en sus estilos radiante y flamígero. La vieja basílica latina tenía que desaparecer, porque los adelantos del arte en el siglo XIV exigían mayor belleza arquitectónica y el culto más grandes dimensiones que las de este templo, con sus estrechas y sombrías naves y su pobre techumbre de madera.

Las revueltas que agitaron el Principado en los primeros años del pontificado de D. Gutierre demoraron su destrucción; pero calmados aquellos disturbios, hízose el derribo de los tres ábsides, substituyéndoles la actual capilla mayor, á cuyo efecto los monjes de San Vicente, dueños del terreno confinante con el testero, cedieron la parte necesaria para la ampliación. Como en todas las reedificaciones de las iglesias Catedrales, en la de Oviedo, después de consagrado el santuario, se echó por tierra el crucero de la vieja basílica, después las naves y por fin la fachada principal. No queda ningún vestigio de ella, ni se encuentran apenas datos y noticias que puedan dar idea de sus formas arqui-

(1) El Rey Casto en uno de sus testamentos dice: «Et ipsam civitatem ovetensem fecimus ea et confirmavimus pro Sede Britoniense; quae ab Ismaelitis est destructa et inhabilitabilis est». Sin embargo, la Sede debió conservarse aun en tiempo de Alfonso III, pues fué adjudicada á este Obispo y al de Orense la iglesia de San Pedro de Nora, según dicen documentos del siglo IX, y aparece este Prelado suscribiendo algunos testamentos del citado monarca.

tectónicas; mas este silencio se puede suplir en parte con el auxilio de la arqueología, que nos dice cómo eran las basílicas catedrales de aquellos tiempos, y con el estudio de los monumentos, que afortunadamente se conservan inmediatos á ella, debidos al mismo arquitecto que hizo las trazas, no es muy difícil rehacer la planta del monumento tal cual estaba cuando Tioda lo levantó.

Estando orientada la basílica del siglo VIII, el eje del edificio era el mismo que el actual; por consiguiente, la planta de aquélla estaba inscrita en ésta, y en efecto, se ha confirmado poco hace, cuando se levantó el suelo del coro, apareciendo el pavimento de hormigón de la antigua, sentado sobre la roca, en la misma dirección que el de la moderna. Es lástima que cuando se hizo en 1830 el marmóreo enlosado antiartístico, más propio de un salón que de un templo, que dejó al descubierto la cimentación de los muros de la primitiva, no se haya hecho el plano, puesto que todas las fundaciones estaban dentro de la iglesia gótica. El cerramiento del ábside de la antigua basílica ocupaba el mismo lugar que el actual, y si bien dice un documento del siglo XIV que el abad de San Vicente cedió al Cabildo diez y seis pies de terreno perteneciente al monasterio para extender la capilla mayor por aquella parte, fué para levantar los machones que contrarrestan la bóveda de crucería que cubre dicho testero. La iglesia moderna alargó los brazos del crucero hasta tocar el septentrional con la capilla del Rey Casto y el meridional con la Cámara Santa; pero la antigua basílica, más estrecha, estaba limitada por el atrio que, como dije, debía tener unos doce pasos de anchura, quedando entre los ingresos laterales y los citados templos un espacio abierto dedicado á enterramientos. Al extenderse la actual basílica quedó dentro del crucero la escalera que daba acceso á la Cámara Santa, que en 1722 se trasladó adonde hoy está. Cuando los presbíteros de la antigua iglesia, y después los canónigos regulares, iban diariamente en corporación á orar á la capilla del Rey Casto y á la Cámara de las Reliquias, al atravesar la parte descubierta del cementerio recogían las largas colas de sus mantos para no mancharlas, costumbre que se observó mucho tiempo después de la construcción de la actual.

Tenemos, pues, tres puntos fijos para saber hasta dónde llegaba la Catedral antigua: el testero y los brazos del crucero dándonos la anchura de la planta. Más difícil es fijar el sitio donde estaba la fachada

principal, pues aunque los datos existentes son débiles, dadas las proporciones que solían tener entonces los templos de la forma de éste, me inclino á creer que debía estar entre el altar de Nuestra Señora de la Luz, poco ha destruído, y el muro de la actual fachada. La planta de la basílica era simétrica y regular, afectando un cuadrilongo, próximamente de doble longitud que anchura, sin ningún cuerpo resaltado al exterior, interrumpiendo sólo lo recto de los muros los machones que á trechos robustecían la fábrica. La citada donación del monasterio de San Vicente á la Catedral, dice que la cesión del terreno era para construir la capilla mayor en lugar de las *tres capiellas antiguas del cuerpo de la dicha Eglesia* (1).

Era, pues, una basílica con tres ábsides, á los cuales debían corresponder forzosamente otras tantas naves. La capilla mayor, como se observa en algunas basílicas asturianas, resaltaba de los muros de las pequeñas la mitad de su longitud para que las tres afectaran cuadrados perfectos; así dice la donación, en la que consta que el área rectangular de diez y seis pies por lado, 4,50 por 4,50 metros, sin el ancho del cimiento, era el espacio comprendido entre el paramento lateral exterior del ábside central y las líneas proyectadas de los muros de cerramiento de

(1) En el archivo de la Iglesia toledana se conserva un curioso documento, allí llevado acaso por el Obispo D. Gutierre, de Toledo, que reedificó la capilla mayor, que da interesantes datos sobre la antigua Catedral. Es una escritura de cesión hecha por los monjes de San Vicente al Cabildo catedral de un trozo de terreno para la ampliación del ábside, dice así: «...et facemos donacion buena é pura et libre entre vivos, entre el dicho señor Obispo para la dicha iglesia catedral que es *fea* y *pequeña* á la cual concurren muchas gentes de diversas partes del mundo por la grant devocion á las indulgencias de la dicha Eglesia, et para fabricar con ella una *capiella grande* é honrada, damosvos del corral nuestro sin el cimiento de la capiella comenzando desde los pilares de la pared de la dicha Eglesia contra las dichas casas de la dicha Maestrescolia, la cual capiella contenga é encierre en si, *las tres capiellas antiguas* del cuerpo de la dicha Eglesia, á saber los altares de San Bartholome, et de San Ximon et Judas et de San ..... que estan á la mano siniestra del altar mayor á la parte de la Epístola, como van al palacio del Obispo, et los dichos diez é seis pies que vos damos de ancho del dicho nuestro corral que tornen en luengo en la dicha capiella que entendades mandar facer de los dichos tres altares, et que la dicha capiella, haya una puerta pequeña que salga al dicho monesterio et que se cierre de amas las partes con dos llaves de las cuales tengan los monges del dicho monesterio la una que salirá al dicho corral et la otra el que mandase el dicho señor Obispo». (Biblioteca Nacional, Dd 39.) No siendo bastante este terreno para la ampliación de la Capilla mayor, el Monasterio cedió en 24 de Marzo de 1421, siendo abad Alvaro Rodríguez, otra parcela más. (Sandoval, cinco Obispos, 122.) Lo mismo aconteció en el siglo XVI cuando el Cabildo quiso construir una librería; tuvo que ponerse de acuerdo con los monjes para la cesión del terreno.

ambos santuarios. Con tan preciosos datos no es difícil rehacer la planta de esta parte del templo, fijar sus dimensiones y la disposición de los altares. Entre los ábsides y las naves se alzaba un elevado crucero de igual anchura que la central, semejante al de la iglesia de Santallano, en cuyos extremos perforaban sus muros dos grandes ingresos que daban paso al cementerio y á las dos iglesias de Santa María del Rey Casto y de la Cámara Santa.

Elevábase el crucero sobre la nave, desarrollando en su frente los tres arcos triunfales, sostenidos por marmóreas columnas (1). Como estos arcos eran bajos, quedaba entre sus claves y la armadura de la cubrición un amplio espacio que estaba dignamente decorado. Sobre el central, de doble altura que los laterales, campeaba un enorme Crucifijo con las cabezas de bulto y pintados los cuerpos, y á uno y á otro lado del Señor estaban, probablemente, las imágenes esculpidas en relieve de San Pedro y San Pablo, que cuando la destrucción del crucero fueron trasladadas al claustro donde hoy se ven incrustadas en el muro oriental. Sobre los arcos de los ábsides pequeños aparecían las dos notables inscripciones que Alfonso el Casto puso allí para conmemorar la erección de la basílica. Aquellas lápidas desparecieron, pero el historiador D. Pelayo las copió, y constan en un documento del archivo catedral. Dicen así:

Quicumque cernis hoc templum Dei honore dignum, scito hic ante ipsum fuisse alterum, hoc eodem ordine situm, quod princeps condidit Salvatori Domino, suplex per omnia Froila, duodecim apostolis dedicamus bissena altaria, pro quo ad Dominum sit vestra oratio, cunctorum pia, ut omnibus vobis det Dominus sine fine premia digna. Preteritum hic antea edificium fuit partim a Gentilibus diruptum, sordibusque contaminatum, quod de novo a famulo Dei Alphonso cognoscitur esse fundatum et omne in melius renovatum.

Sit merces illi pro tali Christe Labore.
Et laus hic jugis sit sine fine tibi.

Así como esta inscripción hace la historia del templo, la que sigue es exclusivamente religiosa:

Quicumque hic positus degis jure Sacerdos, per Christum te ipsum

(1) Un trozo de fuste de una de estas columnas de mármol blanco veteado está sirviendo de pedestal á la pila de agua bendita próxima al ingreso del claustro.

obtestor, ut fis mei Adephonsi memor quatenus sepe, ut saltem una die per singulas hebdomadas semper pro me offeras sacrificium, ut ipse tibi sit peremne auxilium, quod si forte neglexeris statim sacerdotium amittas. Tua sunt, Domine, tibi tua offerimus huyus perfectam fabricam templi. Exiguus servus Adefonsus exiguum tibi dedico muneris votum, et quod de manu tua accepimus, in templo tuo dantes, gratenter offerimus (1).

Sobre el arco toral del crucero debía estar la inscripción votiva que conmemoraba el hecho solemne de la consagración del templo, diciendo los nombres de los citados Obispos que asistieron á este acto, la Era, y acaso las reliquias guardadas bajo las aras de los altares. La rasante de la antigua basílica era la misma que la actual, y según dice Ambrosio de Morales, todavía se conservaba en su tiempo restos del hormigón á la entrada de la capilla mayor, hacia la antigua sacristía, situada donde está hoy el ingreso del moderno trascoro, obra del siglo XVII, ocupado en el XVI por dicha sacristía, y en el lado opuesto la capilla de los Romeros (2). Era aquel pavimento mejor y más bien ejecutado que el de las demás iglesias de la época del Rey Casto. Cuando se levantó poco hace el entarimado del magnífico coro gótico, desacertadamente destruído en estos días, se descubrió el antiguo suelo de la

(1) He aquí la traducción que de ellas hace el P. Carballo; dice la primera: Tú cualquiera que ves ese templo santo, por la honra de Dios, sabrás que en este lugar estuvo primero otro edificado *á la misma traza;* el cual fundó el Rey Fruela, muy humilde de nuestro Señor, al Salvador, dedicándole doce altares á los doce Apóstoles; por el cual haréis todos los devotos oración á Dios para que el Señor os conceda los eternos premios, merecidos para siempre. El pasado edificio fué aquí antes destruído en parte por los infieles y violado con suciedades, el cual de nuevo se sabe que fué todo edificado y reparado por el siervo de Dios Alfonso.—Dice la segunda: Cualquier sacerdote que conforme á derecho residieres en esta iglesia pídote por Jesucristo, que te acuerdes de mí, Alfonso, para que muchas veces, ó á lo menos una cada semana, siempre ofrezcas por mí sacrificio á Jesucristo, para que él mismo sea en tu ayuda; y si acaso fueres negligente en esto pierdas el sacerdocio. Tuyas son, Señor, todas las cosas que criaste y te dignaste de darnos; á ti, Señor, á ti te ofrecemos lo que es tuyo, á ti te ofrece tu humilde siervo Alfonso la perfecta fábrica de este templo, y el pequeño y corto voto de este don; y lo que hemos recibido de tu mano te lo ofrecemos de buena gana en el templo.

(2) La iglesia del Casto (dice este cronista), se junta y se continúa agora con la Cámara Santa por la capilla mayor y sacristía y capilla de los romeros porque enterraban allí los peregrinos. En la sacristía parece un poco de suelo de argamasa, y á la entrada de la capilla mayor, y al otro lado de la capilla mayor en la capilla de los Romeros; y siendo esta argamasa de la que dijimos de la Cámara Santa, es mucho más linda que ella y que la de la iglesia del Rey Casto. Morales supone equivocadamente que este suelo era de la iglesia de Froila.

Catedral, que acusaba la misma rasante que la actual y de igual clase de hormigón que cita el cronista cordobés.

Dada la importancia del templo, debía tener un pórtico exterior de columnas y arquerías, y un vestíbulo interior ó narthex, como vemos en otras basílicas contemporáneas levantadas por el mismo arquitecto Tioda. El estudio de las proporciones generales de estos monumentos y los datos, aunque escasos, que quedan referentes al del Salvador, me autorizan á creer que la anchura de la nave no bajaba de nueve metros (uno menos que la actual), é igual medida las dos laterales que con el grueso de las pilastras que las separaban sumaban veinte metros, las mismas dimensiones que el crucero, llegando el muro de los brazos cerca de los churrigueresco altares de la Virgen y de Santa Teresa, correspondiendo próximamente los tres arcos triunfales de los ábsides de la antigua, á los tres grandes ingresos de la capilla mayor y de la girola de la Catedral moderna (1).

Como se ve, las proporciones de esta basílica eran vastas, no inferiores á las de los célebres templos contemporáneos de las Galias, descritos por Gregorio de Tours y otros historiadores francos. El de San Martín Turonense, el más suntuoso de aquel país, era de más pequeñas dimensiones, y sólo le superaba la iglesia monástica de San Gall, cuya nave mayor tenía cuarenta pies de anchura, ocho más que la ovetense. En estas basílicas francesas, observando la tradición latina, la separación de las naves se hacía con arquerías sobre columnas, mientras que en la ovetense, como en todas las de Asturias, los soportes eran pilares rectangulares, lo que daba al monumento un carácter clásico que llamó la atención de algún cronista del Renacimiento. La iglesia del Salvador vémosla reproducida pocos años después en San Julián de los Prados, que nos da una idea exacta de cómo se agrupaban alrededor del elevado crucero, ábsides, naves y vestíbulo, antes de la construcción del *Salutatorium*, adherido al brazo septentrional, que altera la simétrica planta de este notable monumento. Sólo estaban cerradas de bóvedas las tres capillas absidales, y el cuerpo de la iglesia tenía la cubrición de madera á dos aguas, visible interiormente, con las trabes y cabríos achaflanadas las aristas y decorados de círculos, estrellas y otros ador-

(1) Las dimensiones de la Catedral gótica según Quadrado son: de la portada principal al fondo del ábside, 240 pies; 38 ancho de la nave mayor; 38 y 20 cada una de las laterales.

nos trazados con compás. Algunas vigas tirantes de la armadura estaban en mal estado en los comienzos del siglo XII, en el Pontificado de D. Pelayo, que las substituyó con otras nuevas, según dice un curioso documento del archivo catedral, que cuenta las obras hechas en la vieja basílica por el Prelado historiador (1).

Altares.—Dada una idea de la forma de la primitiva iglesia, pasaré ahora á describir los altares, la parte más importante de todo monumento religioso. Solían tener los templos asturianos de aquel tiempo, especialmante los de planta basilical, tres altares albergados en otros tantos ábsides; pero en el ovetense, por estar bajo la advocación del Salvador del mundo y de los doce Apóstoles, se erigieron trece, número excesivo que no creo haya habido en ninguna basílica anterior al siglo XII (2). Sin embargo, no estaba cada altar exclusivamente dedicado á un díscípulo del Señor, según cuentan los primeros historiadores de la Reconquista. Por la citada donación de terrenos hecha por el monasterio de San Vicente á la Catedral, se sabe que algunos eran dúplices, es decir, consagrados á dos Apóstoles; San Simón compartía el suyo con San Judas, y San Pablo y San Juan Bautista, que no habían estado en el cenáculo del Señor, eran adorados, el primero en el altar de San Pedro y el segundo en el de San Juan Evangelista (3). La capilla ó ábside del lado del Evangelio contenía el de San Bartolomé, Santos Simón y Judas y el de otro que no he podido averiguar, ni tampoco los de los otros que se veían en los altares del lado opuesto (4).

Alfonso el Casto no reedificó la basílica, destruída por los árabes,

(1) Erant tunc in principali Ecclesia lignae vetustisimae et debiles XXX trabes quas cum filiis Ecclesiae suae precipitavit et novas XIIII sicut modo apparent composuit.

(2) La basílica que en Roma tenía mas altares era la de San Juan de Letrán, que llegaban á siete, y en Francia, el cronista Gregorio de Tours cita una iglesia que albergaba trece como la de Oviedo, lo que hace creer que estaría dedicada al Salvador y á los doce Apóstoles.

(3) A veces se dedicaban los altares á mayor número de santos. En el año de 998, Mirón, presbítero, fundó una iglesia junto al río Premaña con tres altares: el del medio bajo la advocación de cuatro santos, y los de los lados á dos cada uno. (Jovellanos. Colección de documentos de Asturias, t. IV, p. 28.)

(4) En dicha relación de las obras hechas por el Obispo D. Pelayo, pero escrita indudablemente después de su muerte, se cita la restauración de algunos de estos altares: Deinde suscripta altaria quae erant faeda et exigua precipitavit et majora et optima sicut modo apparent condidit in Idus Octobris scilicet: Altare Nostri Salvatoris, Altare Apostolorum Petri et Pauli, altare Sti. Joannes apostoli et Evangeliste, etc., etc. (Cronicón del Obispo D. Pelayo.)

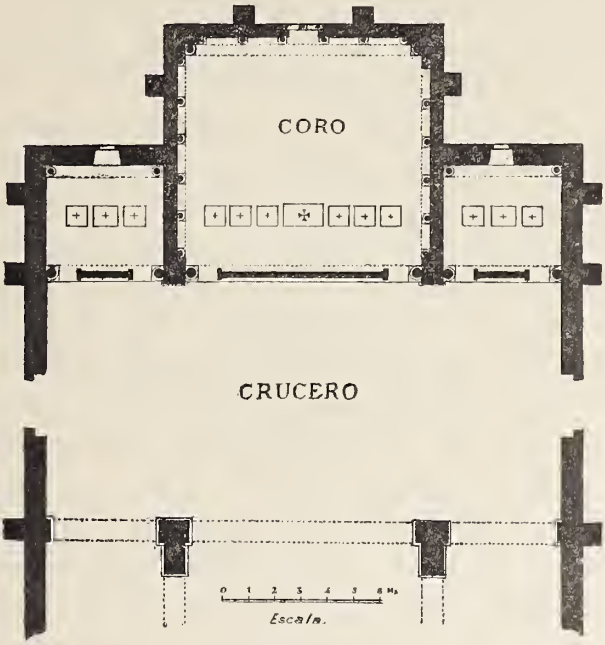
que su padre Froila había erigido al lado de la del Salvador, dedicada á los santos mártires Julián y Basilisa, pero les dedicó altares en la nueva Catedral, según él mismo dice en su donación de 812 (1). Los trece altares estaban situados: cinco en el ábside central, cuatro en cada uno de los laterales y los dos últimos citados probablemente delante de las pilastras que separaban los santuarios, ó acaso en los testeros de los brazos del crucero. La existencia de este número de altares está confirmada por el primer testamento al Salvador, en el que dona túnicas, velos y palas, algunas dobles, de lino para los días ordinarios y de sirgo para los festivos, excepto el principal, que naturalmente tenía mayor riqueza de indumentaria que los demás (2). Aunque la citada cesión de terreno era para levantar la capilla principal conteniendo el área de las tres de la vieja basílica, no llegó á cumplirse esa condición, y la gótica Catedral no tuvo más que un sólo ábside sin que las naves laterales giraran alrededor de él. Como el nuevo santuario tenía próximamente la anchura del anterior, si bien de mayor longitud, quedaron á uno y otro lado parte de los ábsides pequeños, derribado el meridional por D. Gutierre de Toledo para hacer la capilla que llevó su nombre, y el opuesto se convirtió, ampliando sus dimensiones, en sacristía. Allí se conservaban intactos tres de los cuatro altares correspondientes á este ábside, según cuenta Ambrosio de Morales que los vió en 1572 cuando hizo su Viaje santo, y es lástima que no haya hecho una descripción de ellos, y lo mismo los que en aquel tiempo se ocuparon en estudiar las antigüedades de la Catedral. Pocos años después desaparecieron estos venerables restos de la vieja basílica al levantar en 1622 la girola greco-romana que circuye el gótico santuario, formando desagradable contraste el consorcio de tan opuestas arquitecturas.

Al finar el siglo XI, ó á principios del siguiente, fueron destruídos los altares del Salvador, de San Pedro y San Pablo y de los Santos

(1) Offerimus, igitur, Domine, ob gloriam nomini tui, Sancto Altario tuo in praefata Ecclesia fundato vel ad reliquia Altaria Apostolorum sive et Julianae et Basilisae, Martyrum, etc. —Unde sepecialiter Ecclesiam Sti. Salvatoris nuncupatur adjiciens principali altari ex utroque latere numerum titulorum reconditis reliquiis omnium apostolorum. (Sebastián de Salamanca.)

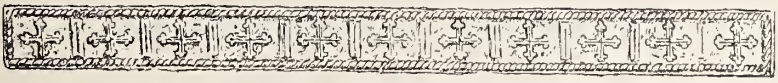
(2) Offerimus, igitur Domine .. in ornatu Ecclesiae vela de paleis principalia oloserico duo. Linea vela ornata tredecim —frontales de altari ex palleis sex. Pallas ex palleis de super altari duas. Frontales de reliquia altaria XXV. Frontales lineos ornatos duodecim. Tunicas de altaria XIII.

Juanes Evangelista y Bautista que estaban en el ábside central, rehaciéndolos por *feos* y *pequeños*, es decir, para adaptarlos á las exigencias del arte románico que comenzaba á aparecer entonces en Astu-



Basílica del Salvador.

rias (1). Los demás parece que se mantuvieron en pie hasta el siglo XV, quedando un solo altar dedicado al Salvador y á los doce Apóstoles en



Friso de la primitiva basílica.

el santuario de la actual capilla mayor. Encerrados los altares en los estrechos límites de los ábsides, sus mesas estaban muy juntas y apre-

(1) Incrustada en el muro occidental del claustro y á metro y medio del suelo aprovechado como piedra de construcción aparece el canto de una losa de dos metros de largo por diez y seis centímetros de grueso, orillada de finos funículos, entre los que campean bellas cruces de brazos iguales terminados en graciosos tréboles como los de la célebre de la Victoria, que pudiera haber sido la mesa del altar mayor, derribado en el siglo XII, si bien sus dimensiones excesivas más bien hacen creer que habrá sido la tapa de un sepulcro como el del panteón real, que lleva el nombre de Itacio. La mesa de Santa María de Naranco en vez de funículos tiene palmetas que encuadran la inscripción votiva que se desarrolla en los cuatro frentes.

tadas, separadas por las columnas ó pilastras de madera, de los baldaquinos, quedando á los lados ingresos para los celebrantes de los oficios divinos. Ateniéndome á los datos expuestos he hecho la distribución y colocación de los altares, poniéndolos cerca de los arcos triunfales, quedando en el ábside central, entre ellos y el muro del testero, el espacioso coro destinado para los ministros del Salvador, donde el Obispo tenía su elevada Sede bajo la fenestra que iluminaba el santuario. Se puede formar una idea exacta de la disposición de estos altares al fijarse en algunos que quedan en las iglesias asturianas del tiempo de la monarquía, como el de Santianes de Pravia, erigido pocos años antes que los de la Basílica del Salvador, arrancado bárbaramente de su sitio y expuesto á inminente profanación, hallando hoy decoroso albergue en la capilla mayor de la cripta de la iglesia de Jesús Nazareno en la aldea de Pito, próxima á Cudillero. Reproduciré aquí la descripción que de esta venerable antigualla hice en otra parte (1). Este monumento, el más antiguo en su clase que se conserva de los primeros tiempos de la Restauración, erigido setenta años antes que el de Santa María de Naranco, tiene subido valor histórico y arqueológico, porque ante él se postraron ilustres monarcas y nos da una idea de cómo eran los altares en aquella remota edad; pero carece de importancia artística, desprovisto de ornamentación, sin inscripciones, ni el más insignificante grafito, tanto más de extrañar cuanto que la piedra por su blandura se presta fácilmente á la talla. El altar está sostenido por un enorme pedestal, achaflanados los ángulos, y tiene un metro y medio de largo, cuya mitad ó algo más estaba hincado en la tierra para mantenerse estable. En la cara horizontal sobre que descansa la mesa, se ve un hueco cuadrado muy profundo, en donde existía una caja de madera y dentro de ella había una arqueta pequeña de plata de forma rectangular sin adornos ni leyendas, en la cual yacían escondidas las reliquias de los santos (2). La sagrada mesa se compone de una gran losa cuadrilonga, de un metro y medio de largo por uno de ancho, más gruesa por su unión con el pedestal que por los cantos, y en la cara superior se ve un hueco de pie en cuadro y una pulgada de hondo, al que se adaptaba la pequeña piedra del ara.

(1) La primitiva Basílica de Santianes de Pravia y su panteón regio. Artículo publicado en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid, 1902.

(2) Consérvase esta caja en poder del párroco de Santianes con algunos cendales en que estaban envueltas las reliquias. Es de temer su desaparición.

Los altares de la basílica ovetense, principalmente el del Salvador, por su mayor importancia debieron estar decorados con toda la riqueza que el arte podía prestar, ostentando la sagrada mesa caprichosos dibujos, como círculos entrelazados, flores y tallos, cruces, de cuyos brazos pendían las apocalípticas alfa y omega; los símbolos de los Evangelios, leyéndose curiosas inscripciones de intrincados caracteres que decían los nombres de los Obispos que las consagraran, la Era de la fundación del templo, las reliquias escondidas bajo el ara y acaso terribles imprecaciones contra los violadores del santuario. Ricos frontales de lino y serico cubrían los frentes de los altares, substituídos más tarde por *Pallas* de plata, representando en relevadas esculturas el Cristo en la *Vesica piscis*, los doce Apóstoles y escenas de la Pasión ó de la Vida de los Santos, de las que nos ofrece hermosa muestra el arca de las reliquias de la Cámara Santa.

Sobre la mesa de cada altar elevábase un cuadrado templete, *ciborium*, semejante en la forma, si no en el estilo arquitectónico, á los baldaquinos que aún se ven en las basílicas de Italia y á las modernas custodias de nuestras iglesias. Coronaba este cuerpo una flecha ó un cupulino, del que colgaba una cadena que suspendía la simbólica paloma con las alas abiertas, guardando en su interior el pan eucarístico. Del cornisamento de este templete pendían las ricas ofrendas que los reyes, los obispos, los abades y los próceres hacían á los santos, bajo cuya advocación estaba el templo, exhibiéndose cruces votivas como las célebres de los Angeles y de la Victoria, custodiadas hoy en la Cámara Santa, principal ornamento del altar del Salvador, que aún conservan las anillas que les suspendían; coronas, cual las del tesoro visigodo de Guarrazar; dípticos consulares, capsas ó arquetas de reliquias y otras muchas joyas que hacían del sagrado lugar un rico museo de orfebrería, visible solamente durante la celebración de los divinos misterios, pues fuera de ese acto estaba oculto por los velos que envolvían el ciborio y el altar. Elevábanse los ábsides sobre el nivel del crucero la altura de un escalón, que servía de basamento á un podio ó *transenna* de un metro de altura, que impedía á los laicos penetrar en el santuario reservado para los ministros del templo.

En la ornamentación de estas vallas de piedra se agotaba el genio inventivo de los artistas de aquella edad, con las múltiples combinaciones de líneas geométricas, tallos ondulantes y otros motivos toma-

dos de la indumentaria, de las miniaturas de los códices y de los restos decorativos de los monumentos visigodos, como puede verse en algunas que aún se conservan, cual la de Santa Cristina de Lena ó la de la basílica de Santianes de Pravia, hoy custodiada en la cripta de la citada iglesia de Jesús, cubierta de relevados dibujos que acusan la presencia del arte visigodo en sus mejores tiempos.

Suponen algunos arqueólogos que la basílica del Salvador no debió contener más que un solo altar, para lo cual interpretan torcidamente las muchas citas y referencias que se encuentran en antiguos documentos, contemporáneos algunos de la fundación del templo, que dicen terminantemente que eran trece (1). Esa errónea opinión ha sido, sin duda, sugerida por el hecho de que las basílicas latinas no tenían más que un sólo ábside, ante el cual se levantaba el único altar; pero en las iglesias asturianas de planta basilical, siguiendo el ejemplo de las visigodas, á cada nave correspondía un ábside, donde necesariamente tenía que albergarse una ara y á veces más, como sucedía en la ovetense, debido á estar dedicada al Salvador del mundo y á los doce Apóstoles (2). El Sr. Amador de los Ríos, en su monografía de la Cámara Santa, publicada en la magna obra *Monumentos arquitectónicos de España*, dice que la miniatura inicial del libro gótico, ó de los testamentos que representa en la zona inferior el Cristo y sus discípulos, es copia exacta del retablo que Alfonso el Casto debió donar al Salvador y que probablemente desaparecería con las restauraciones llevadas á cabo en la Catedral en tiempo de Pelayo Ovetense para ser sustituído por otro más rico y de mayores proporciones. No parece acertada la opinión de este anticuario, y por lo mismo que su autoridad y conocimientos en arqueología y orfebrería religiosa es grande, como lo ha demostrado en su erudito estudio sobre las coronas góticas de Guarrazar y el tesoro de la Cámara Santa, me detendré á combatirla.

(1) El historiador D. Pelayo refiriéndose á la erección de la Catedral por el Rey Casto, dice: «Adjecit non humano sed potius divino hoc praemostrante consilio in parte ipsius principalis altaris dextra apostolorum *sena* altaria totidem positis apostolorum aris in parte sinistra».

(2) El citado Obispo D. Pelayo, al describir la capilla de San Miguel ó Cámara Santa se refiere á los altares del ábside del lado de la Epístola «Altari meridionali in ultima parte ecclesiae Sti. Salvatoris, ubi ascensus fit per gradus.....»; es decir, junto á la escalinata de la Cámara Santa hacia donde está hoy el altar de Santa Teresa en el trozo meridional del crucero. Los primeros historiadores de la monarquía dicen que las iglesias del Rey Casto y San Julián de los Prados tenían cada una tres ábsides y otros tantos altares.

En los siglos VIII y IX, en que fué erigido el altar del Salvador, no se conocían los retablos, tal cual aparece en la miniatura del citado Códice ovetense. Tenían estos muebles la forma de un arca, generalmente de madera, chapeada, como los frontales, de metales preciosos, y se colocaban sobre la mesa del altar en la parte posterior, y en ellos solían guardarse las reliquias de los santos, las actas de los mártires y las joyas que se exhibían en las solemnidades religiosas. Andando el tiempo cambiaron estos retablos de forma, se adosaron á los muros del testero, adquirieron proporciones colosales, elevando sus pináculos y cresterías hasta los arranques de las bóvedas; tan modesto origen tuvieron esas gigantescas máquinas que agobian con su mole los altares de nuestros templos. Los bizantinos fueron los primeros que los usaron, y de ellos los tomaron los occidentales, siendo el más antiguo que se conoce el de San Marcos de Venecia (976), que fué primero *palla* ó frontal, monumento notabilísimo de orfebrería, cuyos caracteres arquitectónicos revelan su procedencia oriental. Le sigue en importancia el que Carlos el Calvo donó á la iglesia abacial de San Dionisio, y desde entonces empezaron á extenderse por Occidente, pero lentamente, porque se oponían á su introducción exigencias del culto, especialmente en las iglesias Catedrales. Como se ve, la aparición de los más antiguos retablos en países que estaban más en contacto con los bizantinos que nosotros, tuvo lugar después del reinado de Alfonso el Casto, en cuyo tiempo mal podía erigirse el del Salvador cuando todavía no estaba en uso en las iglesias occidentales.

Los monjes de Cluny, que tantas innovaciones introdujeron en España, fueron, á mi parecer, los que importaron entre nosotros los retablos. Dos causas, general la una y particular la otra, impedían su admisión en los altares. Sabido es que en las primitivas iglesias el lugar que ocupaba el clero era el fondo del ábside, alrededor del cual y adosadas al muro se levantaban las sillas, descollando en el centro la del obispo ó abad, que se elevaba, como ya he dicho, sobre la de los presbíteros ó monjes. Cualquier objeto voluminoso que se pusiera sobre el altar tenía que impedir al clero la vista del pueblo que ocupaba las naves, á no ser que se alzaran desmesuradamente los sitiales del ábside, como en la Catedral bizantina de Torcello, en Venecia, que parecen situados en las graderías de un anfiteatro. Este fué el motivo de que tardara en introducirse en nuestros templos el uso de los reta-

blos. Los monjes cluniacenses perfeccionaron en los siglos XI y XII la arquitectura, dando á sus monumentos proporciones más vastas que los erigidos por los seculares, en los cuales armonizaban las severas líneas del Arte latino con la risueña ornamentación de las basílicas de Bizancio. Fastuosos, como lo fueron más tarde los Jesuítas, decoraban suntuosamente los santuarios, y con el fin de contemplarlos de frente, trasladaron el coro, del ábside á la nave ó crucero donde estaba el *ambon* ó tribuna reservada á los diáconos, chantres y lectores.

Cuando á fines del reinado de Fernando I esta religiosa milicia invadió nuestro país y comenzó la reforma de la Orden de San Benito, conservábase intacta la liturgia visigoda ó mozárabe, compilada en el siglo VI por San Isidoro. Según las prescripciones de este rito, el preste decía la Misa en la parte posterior del altar, mirando al pueblo; por consiguiente, si los fieles habían de ver los Oficios divinos, era necesario que la mesa estuviera libre de objetos, como el retablo, que interceptaba la vista. Con la importación del ritual latino, realizada en tiempo de Alfonso VI por dichos monjes cluniacenses, y la traslación en esa misma época del coro al sitio que hoy ocupa en nuestros templos, desaparecieron los obstáculos que impedían la introducción de estos muebles, que empezaron á exhibirse entonces en los altares de las iglesias monacales primero, y después en las Catedrales. Consérvanse datos precisos que confirman mi opinión. De la época de Alfonso el Casto tenemos el célebre testamento de 812, en el cual se citan las alhajas y objetos del culto donadas por este monarca al Salvador con fecha posterior á la erección del altar, entre las que no se encuentra el retablo, que si existiera no dejaría de incluirse en aquel curioso inventario. No debió aparecer ni á principios del siglo XII, pues en Asturias se hizo sentir más tarde que en Castilla la influencia de los cluniacenses, introductores de estos muebles. Sugiéreme esta deducción la lectura del catálogo de las obras hechas en la basílica ovetense por el Obispo D. Pelayo, que restauró de nuevo el altar del Salvador y los de algunos Apóstoles, el cual guarda silencio acerca de los retablos, y en verdad que si aquel historiador tan celoso de transmitir á la posteridad cuanto hizo por su diócesis y por su basílica los hubiera eregido, no dejaría de decirlo en aquel curioso documento, en que cuenta el número de vigas que entraron en la restauración de la techumbre de las naves.

El estudio de las iglesias Catedrales más cercanas á la ovetense confirman mi opinión. Sabemos positivamente que la de Santiago no tuvo retablo hasta muy entrado el siglo XII. Ni en la crónica compostelana ni en otros documentos contemporáneos que nos dan algunas noticias de la antigua basílica de Alfonso III se encuentran datos que prueben su existencia. Al Obispo Gelmírez, que levantó el grandioso templo que hoy se admira, se debe la restauración del altar, dándole la nueva forma francesa, sobre el cual se colocó un suntuoso retablo, digna ofrenda de aquel gran Pontífice. Fué destruída tan rica presea en el siglo XVII, pero sabemos de él por Ambrosio de Morales, que le describe cumplidamente en su *Viaje Santo*, poco antes de su desaparición. «Era—dice—como una arca formada de buen talle, en la frontera y tumbado de ella, tan larga como el altar, con figuras de medio relieve, todo plateado, y en medio una plancha grosezuela de plata, con historias, santos también de medio relieve, y en lo alto del tumbado remataba en frontispicio». El conjunto del altar, y en especial el frontal, también de plata, con esculturas medio relevadas, representando escenas religiosas, recordaron al cronista cordobés el de la iglesia de Sahagún, erigido algunos años antes que el de Santiago por los monjes franceses, lo que prueba su procedencia cluniacense, y por tanto perteneciente al estilo románico, como todos los monumentos de arquitectura y orfebrería debidos á aquellos religiosos. Acaso la resistencia que opuso el Cabildo compostelano á la restauración del altar del Apóstol, vencida por la tenacidad de Gelmírez, fué producida por el odio que el país en general profesaba á estos monjes destructores del rito nacional é introductores del monaquismo feudal francés, tan heroicamente combatido por los burgueses sahaguntinos y de Cardeña y por los de la misma ciudad compostelana.

Tampoco consta la existencia de retablos en la iglesia de León antes del reinado de Alfonso VI. Hallábase este antiguo templo, *frigidarium* de las termas de la romana Legio, en los primeros años del gobierno del Conquistador de Toledo, en estado de ruina, tal cual lo dejaron los árabes cuando fué desmantelada la ciudad por Almanzor. El Obispo Pelayo, según dice una escritura del 1073, inserta en la *España Sagrada,* devolvió el culto al abandonado templo, haciendo de nuevo los altares de los ábsides, que fueron enriquecidos con valiosas ofrendas, entre las cuales no aparecen los retablos. Pocos años antes

los Reyes Fernando I y Sancha donaban á la Colegiata de San Isidoro en la misma ciudad, un rico tesoro religioso que recuerda los de Monza y Guarrazar, del que se conserva un detallado catálogo, cuyo silencio respecto de estos muebles revela que no existían entonces en aquella basílica, á no ser que quiera considerarse como tal el arca argentina que guardaba las cenizas de San Isidoro, expuestas á la adoración de los fieles en sus altares (1).

Sin embargo, el ejemplo de las grandes basílicas románicas construídas en los siglos XI y XII, cuyos altares ostentaban magníficos retablos, como los citados de Sahagún y Compostela, tenía forzosamente que ser imitado en la ovetense, pero el que exornaba la Sagrada Mesa del Salvador no debió ser una obra maestra de orfebrería, á juzgar por su escasa duración. El sucesor del Obispo D. Guillén de Monteverde, que levantó la actual capilla mayor, D. Diego Ramírez de Guzmán, hizo, según consta en documentos del Archivo catedral, un nuevo retablo, enriquecido con los metales preciosos del anterior, destacándose entre sus piedras un camafeo de cornalina, acaso romano, como los que embellecían las cruces votivas de la Cámara Santa, cobijados altar y retablo bajo un magnífico ciborio de madera tallada, cuajado de imaginería y de afiligranada crestería, construído en 1497, que fué ofrecido por el Cabildo al maestro Giralte cuando contrató la estupenda máquina que se eleva hasta los ventanales del ábside (2).

Acaso le sugeriría al Sr. Amador de los Ríos la idea de que la composición de la zona inferior de la miniatura de la donación del Rey Casto, que representa el Cristo en la *Vesica piscis* y los doce Apóstoles, cada uno albergado bajo un arco, era tomada de la del primitivo altar del Salvador, por la semejanza del asunto con la del célebre retablo donado por el emperador Enrique á la Catedral de Basilea, obra del siglo XI, hoy custodiado en el Museo Cluny. En efecto, era éste general-

(1) Existen algunas donaciones del tiempo de la monarquía que comienzan con las de Alfonso I y Adelgastro á los monasterios de Covadonga y Obona. Ni en ellas, ni en las de Ordoño I y Alfonso III que citan las alhajas ofrendadas al Salvador aparecen los retablos.

(2) El Ilmo. Arzobispo de Valladolid, Sr. Cos, que me ha comunicado esta referencia al primitivo altar, siendo canónigo Magistral de la iglesia ovetense, copió y extractó numerosos documentos de su rico archivo, formando un volumen solo los que se refieren á la construcción del retablo. Es de sentir que este erudito trabajo histórico y arqueológico esté inédito, privando á los que se ocupan en investigar el pasado de la Catedral y del Obispado de datos valiosos que debieran ser publicados.

mente el motivo de la escultura de estos muebles, pero no se empleaba exclusivamente en ellos, apareciendo desde los primeros tiempos de la Iglesia en los mosaicos de los cascarones de los ábsides de las basílicas latinas, en los sarcófagos cristianos; y más tarde en frontales, relicarios, pinturas murales, y sobre todo en los códices, exornados casi siempre de arquerías con santos. Idéntica composición que la del Libro gótico es la del arca de las reliquias de la Cámara Santa, en cuyo frente se ve al Señor en la *Vesica piscis* rodeado de sus discípulos, colocados en dos filas en vez de tres que aparecen en aquél. Este mismo asunto debió estar representado en los dos retablos que tuvo el altar de la basílica ovetense, dada su dedicación al Salvador y á los doce Apóstoles, siendo el segundo, como ya dije, destruído á principios del siglo XVI, yendo sus repujadas esculturas al crisol del platero, para con su producto contribuir á la construcción de la monumental y aparatosa arquitectura gótica que cubre los muros del ábside, debida á los entalladores Giralte y Balmaseda.

DEPENDENCIAS DE LA CATEDRAL

Baptisterio. — Las Catedrales hispano-romanas y visigodas, siguiendo el ejemplo de las basílicas constantinianas, tenían delante de sus fachadas, baptisterios, pequeños templos de planta cuadrada, circular ó cruciforme, dedicados al Precursor del Mesías, en donde estaba la pila del bautismo. No nos quedan de ellas más que vagas referencias de Paulo Diácono, y otros autores de aquella Edad, si bien algunos arqueólogos suponen que San Miguel de Tarrasa, en Cataluña, por la disposición del trazado semejante al de esas iglesias, era el baptisterio de la Sede Egarense. En el siglo VII, poco antes de la venida de los visigodos á Asturias, cayó en desuso el bautismo por *inmersión*, haciéndose por *aspersión*, para lo cual no eran necesarias grandes piscinas, sustituyéndolas cubetas ó labros de antiguas termas, situados en los atrios ó pórticos exteriores ó albergándose dentro de los templos en las naves laterales al lado de los ingresos.

Obedeciendo á esta nueva costumbre, no se levantó en la basílica ovetense un edificio especial destinado á este uso, pues si así fuera tendría un altar bajo la advocación del Bautista, que sería citado por Alfonso el Casto en su donación de 812, por los primeros historiadores

y especialmente por el Obispo D. Pelayo. La iglesia del Salvador, como la mayor parte de las Catedrales construídas ó restauradas en aquel tiempo, tenía delante de una de sus fachadas una pequeña plaza (platea) rectangular, limitada por un muro de altura de apoyo, llamada *Paradisium*, en medio de la cual se alzaba la fuente del baptisterio albergada en un templete sostenido por columnas (1).

El culto que se rendía al Precursor era tan ferviente, que además de tener altares en los ábsides de las iglesias catedrales del tiempo de la monarquía asturiana, se le dedicaban pequeños templos aislados é independientes, situados en el cementerio que rodeaba la basílica, cerca de los ingresos de los cruceros. Entre los monumentos religiosos construídos por Alfonso el Casto, cita el Obispo D. Pelayo en una de sus interpolaciones en la Crónica de Sebastián de Salamanca, la iglesia de San Juan Bautista en el lado septentrional, próxima á la basílica de Santa María (2). En el templo compostelano, levantado por Alfonso II y reedificado en más vastas proporciones por el Rey Magno, no debió existir fuente bautismal, porque sólo las tenían las iglesias episcopales, y todavía no se había hecho la traslación de la Sede Iriense; por consiguiente, la pequeña capilla dedicada al Bautista, situada junto al brazo meridional, citada en antiguos documentos, no puede considerarse como baptisterio, haciéndose posteriormente las abluciones en la hermosa fuente descrita por Aymericus, semejante á la ovetense, aunque superior en belleza artística (3).

La disposición del baptisterio de la Catedral de León era diferente de la de los demás templos episcopales. Los reyes de Asturias, como los monarcas francos de la época Merovingia, que moraban en las termas romanas de París, fijaron su residencia en las de la Colonia Septima Gemina, cedidas por Ordoño I al Obispo Legionense para iglesia

(1) La citada donación de D.ª Urraca la Asturiana á la iglesia ovetense dice entre otras cosas: «dono iuxta muros ipsius eclesiae Sti. Salvatoris Palatia regalia cum *platea* sua juxta fontem Baptisteri qui vocatur Paradisius». En esta misma donación se le llama Baptisterio Paradisi. Cuando se hizo la fachada de la actual basílica gótica á fines del siglo XV se cerró con una valla de piedra y asientos una faja de terreno unida al pórtico del templo que recuerda el Paraíso de la vieja basílica, el *parvis* de las iglesias francesas contemporáneas de la ovetense. Todavía se llama Paraíso en Orense al pórtico de la Catedral.

(2) Subjungitur ipsi ecclesiae Ste. Mariae templum in memoriam Sti. Ioannis baptiste constitum.

(3) Al lado de la Catedral de Orense estaba la iglesia de San Juan, que supone el Sr. Murguía era el baptisterio de la primitiva basílica.

Catedral, dedicando tres grandes salas á albergar los altares: en la mayor, *frigidarium*, el de la Virgen María, y en las de los lados los del Salvador y de San Juan Bautista, donde probablemente estaría la pila bautismal. Después de la destrucción de la ciudad por Almanzor, tardó, como he dicho, en restablecerse el culto en la vieja Catedral hasta el año de 1073, en que fueron restaurados los altares por el Obispo D. Pelayo, trasladándose, dice este Prelado, *el lugar del baptisterio á la sala donde estaba el refectorio.*

Claustro.—En el lado meridional del atrio ó cementerio estaban las numerosas dependencias de la basílica, entre las cuales se alzaban las habitaciones de los presbíteros afectos al servicio de los altares del Salvador, que como los monjes, hacían vida común bajo la regla Benedictina. Estos clérigos tenían un jefe, el Abad, que no ejercía el cargo por elección, sino como delegado del Obispo, que era una autoridad absoluta en la Catedral. No existen referencias á la *claustra* del siglo IX, que debió ser pequeña y mezquina, habiendo sufrido reparaciones en tiempo de Alfonso VI cuando se construyó la antigua torre y se vistió la Cámara Santa con las galas del Románico, de la que sólo quedan escasos fragmentos de viejas tumbas y algunas inscripciones sepulcrales como la del Obispo é historiador D. Pelayo, incrustadas en los muros del magnífico claustro gótico levantado en la décimatercia centuria. El Sr. Cabeda, en su Historia de Oviedo, duda de la existencia del claustro en los días de la monarquía, en la suposición de que los clérigos de la Sede no vivían en comunidad, cuando se sabe positivamente que las Catedrales más próximas á la ovetense los tenían como el de la Iglesia compostelana, citado por el cronista Argaiz (1)

Torre.—Precisamente en la época de Alfonso II, cuando se construyó la basílica del Salvador, comenzaron á elevarse en Italia y en Francia torres para albergar los signos ó campanas que llamaban á los fieles á los oficios divinos. Aparecen primero en Rávena, Roma y Verona; unas de planta circular, como las de los recintos murados, y otras cuadradas con pisos de arquerías que recuerdan las construídas más tarde durante el período románico. Suponen algunos arqueólogos que

(1) Alfonso el Casto rodeó la iglesia de Santiago de construcciones religiosas, entre ellas un claustro con dependencias para que vivieran los monjes bajo la regla Benedictina. *(Soledad laureada,* tomo III, pág. 333.) Una escritura otorgada por Alfonso VI relata las obras que aquel monarca hizo en Santiago.

ya existían en España en la época visigoda, apoyándose en los textos de los historiadores de aquellos tiempos, como Paulo Diácono y posteriormente en los de Eulogio de Córdoba (1). Esas torres, según el sentido que á esta palabra daban los romanos, eran los cuerpos más elevados de los edificios monumentales y de los palacios de los Reyes *(regumque turres)* como el célebre *Septizonium* del Palatino. Las basílicas visigodas, como sus sucesoras las de Asturias, imitando las constantinianas, solían tener el crucero más elevado que la nave central y ésta dominando las laterales, afectando el conjunto una forma piramidal, terminadas sus fachadas en agudos piñones, coronados de cruces de brazos iguales como la de los Angeles; esas eran las torres, los arces, los pináculos á que se refieren dichos historiadores.

Los signos ó campanas que había en aquellos templos eran de pequeñas dimensiones, como la que el Abad Sansón donó á la basílica de San Sebastián en la sierra de Córdoba, hoy custodiada en el museo de aquella ciudad, y no se necesitaban elevadas construcciones para albergarlas (2). Las iglesias francesas de la época Merovingia solían tener sobre el crucero unos campanarios de madera terminados con flechas, citados con frecuencia por los historiadores de aquel país. El poeta Fortunato cantó en verso la belleza de la basílica Catedral de Nantes que el Obispo Félix había construído en el año de 570, y dice que sobre los muros del crucero se elevaba una torre cuadrada de varios pisos que se iba estrechando y haciéndose redonda rematando en punta. Alarico II, Rey visigodo, quejándose un día de que la torre de

(1) Dice Paulo Diácono en la vida de Fidel, que en la basílica de Santa Eulalia: «in ipso sacratisimo templo celsa *turrium* fastigia sublimi produxit in arce». (Vida de los Padres emeritenses.) San Eulogio en su apologético núm. 8, refiriéndose á la intolerancia de los árabes, dice: «Basilicarum *turres* everteret, templorum arces derueret, et excelsa pinaculorum prosterneret et quae signorum gestamina erat ad conventum canonicorum quotidie Christicolis innuendum». El Sr. Tubino, en sus «Estudios sobre el Arte en España», refiriéndose á la arquitectura visigoda, dice que el Obispo Fidel levantó en Santa Eulalia de Mérida, unido al edificio antiguo, «altos y bien dispuestos campanarios», traducción errónea del texto de Paulo Diácono.

(2) En los testamentos más antiguos del siglo VIII, hechos por Alfonso I al monasterio de Covadonga y de Adelgastro, hijo de Silo, al de Obona, donan cada uno *duas campanas de ferro.* Las de los templos antiguos de Francia desaparecieron cuando la Revolución. La de Moissac, refundida en 1845, dice Viollet-le-Duc era del 1270. Supérale en antigüedad la célebre Wamba, hoy existente en la torre gótica de la Catedral, que lleva la fecha de 1219. Aún se ve en la torre vieja, en el centro de la bóveda, el hueco por donde la elevaron, cuya forma oval acusa su antigua procedencia.

San Félix de Narbona le impedía la vista de su palacio, uno de sus ministros se apresuró á demoler un piso del campanil. Un dibujo antiguo de la iglesia de Saint Riquier, construída en 799, le pinta con dos cruceros y sobre ellos dos torres con campanarios redondos de tres cuerpos de madera, á los que liamaban *Machina*. Pudiera creerse que los visigodos dominadores del Mediodía de Francia, en cuyas iglesias se alzaban esas extrañas torres denominadas también *Tristeguæ*, las hubieran reproducido en las iglesias españolas, lo que no es probable, porque en los edificios civiles y religiosos que entonces se hacían aquende el Pirineo, el material de construcción preferido era la piedra, como en tiempo de los romanos, mientras que los francos empleaban la madera, abundante en aquel país, y de ahí la terminación de los cruceros con torres y chapiteles, que si no tenían carácter artístico no dejaban de ofrecer un aspecto pintoresco (1).

Aunque no sabemos fijamente el sitio que ocupaban los signos en las iglesias visigodas, es de suponer que tendrían el mismo que en las asturianas, sus sucesoras, en espadañas de uno, dos y hasta tres vanos elevados sobre los piñones de las fachadas como en las basílicas de Santullano y San Salvador de Valdediós, y si el templo tenía vestíbulo ó narthex y coro alto, se alzaban sobre el muro interior, que parecían surgir del tejado, como en Santianes de Pravia y Santa María de Naranco. La iglesia del Salvador tenía seguramente una espadaña, cuyos vanos, á juzgar por las que nos quedan de aquel tiempo, estaban cerrados de arcos de medio punto, descansando sus arranques sobre impostillas, terminada en agudo frontón que remataba con el símbolo de la Redención. La espadaña se perpetuó en las iglesias asturianas, especialmente en las rurales, donde apenas se ven torres, dado lo costoso de su construcción. Un arqueólogo moderno ha emitido la idea de que las torres han sido traídas á nuestros templos por los monjes cordobeses, venidos á Asturias en el siglo IX, que las harían en sus monasterios imitando los alminares de las mezquitas; lo que es un error, pues el de

(1) El uso de materiales tan diferentes dió distinto aspecto á los monumentos religiosos de uno y otro país, lo que llamó la atención de los historiadores francos. En la vida de St. Ouen, Obispo de Ruan, hacia la mitad del siglo VIII, se lee lo siguiente: «illo vero basilica in qua sancta ejus membra quiescunt murum *opus quadris lapidibus gothica manu* a primo Clotario Francorum rege olim noviliter constructa fuit». Este mismo hecho cita Batissier referente á las actas de St. Ouen: «miro fertur opere constructa ab articibus gothis».

la Aljama de Córdoba, que fué la primera que lo tuvo, se construyó en los comienzos de la siguiente centuria, por Abderramán III.

Los monjes de Cluny, que tantas innovaciones introdujeron en nuestro país, desterraron de los templos monumentales las humildes espadañas, substituyéndoles con elevadas torres situadas á uno y otro lado del imafronte ó sobre los cuatro arcos del crucero, y cuando la basílica era antigua, alzábase inmediata á una de las naves laterales. Esto sucedió en la del Salvador, tanto por cumplir las prescripciones de la nueva arquitectura importada por aquellos monjes, como por la necesidad que había de albergar las campanas, que adquirieron proporciones mayores, en edificios cubiertos, y de sólidos y resistentes muros. Entonces se levantó la vieja torre de la Catedral, hermosa muestra del arte Románico, severa y desnuda en su zona inferior, que recuerda las obras militares de que el Rey Casto circuyó la iglesia del Salvador para preservarla de las depredaciones de los árabes, y de las que acaso formaría parte; graciosa y elegante en las arquerías del último cuerpo, con sus arcos de herradura sostenidos por columnas coronadas de abultados capiteles, sus robustos contrafuertes que sufren el empuje de su bóveda, y su cornisamento exornado de graciosos canecillos.

MONASTERIOS ANTE-ALTARES DEL SALVADOR

San Vicente.—Cuando Alfonso II reedificó la primitiva basílica del Salvador no restauró la iglesia del levita y mártir Vicente, á cuya sombra había nacido y desarrollado la ciudad, y ni siquiera le dedicaron un altar en el nuevo templo como á los Santos Julián y Basilisa. Aunque no quedan noticias de la existencia de este monasterio, en el largo período comprendido entre el reinado de Alfonso el Casto y el de Fernando I, sabemos que no fué suprimido, continuando su comunidad haciendo vida monástica bajo la regla Benedictina, ejerciendo el cargo de capellanes reales adscriptos al servicio divino de la iglesia del Rey Casto, por lo que se le suele llamar en antiguos documentos monasterio de Santa María; lo mismo que los monjes de San Martín de Santiago, no teniendo templo propio ante el altar del Apóstol, iban á celebrar el culto en la *Corticella*, pequeña basílica situada en el lado septentrional de la Catedral compostelana. En esta venerable iglesia, que por ser el panteón de los Reyes de Asturias era llamada *Capella Regum*, se

reunían para cumplir sus fines religiosos los presbíteros del Salvador, que también hacían vida canónica, los monjes de San Vicente y las vírgenes del Señor del monasterio de San Juan. En sus humildes naves, aquellas corporaciones monásticas, y desde el siglo XIII los canónigos de la Catedral, han elevado á Dios ante la tumba de Alfonso el Casto las oraciones que la iglesia ovetense le había dedicado, no interrumpidas un solo día en el transcurso de once siglos (1).

En el largo tiempo que el monasterio estuvo incorporado á la basílica del Salvador no tuvo Abad propio, cuyo cargo ejercía el Obispo, lo mismo que la administración de sus bienes. Al iniciarse en Asturias la reforma de las Ordenes religiosas en el siglo XI, realizada en la siguiente centuria, suprimiéronse los monasterios dúplices y de propiedad, transmitida y fraccionada por herencia, y se crearon, á imitación de los de Castilla, otros poco numerosos, bien dotados con los bienes de los suprimidos y las donaciones de los Reyes y magnates. Entonces se separó el monasterio de San Vicente de la Catedral, recuperó sus propiedades, adquirió otras, entre las que se contaban muchos de los pequeños conventos dúplices, que para conservar su recuerdo quedaron convertidos en prioratos. El primer abad que tuvo el monasterio después de su separación fué el monje Fuertes, del que hay noticias escasas, sabiéndose que falleció en 1066 en los comienzos del reinado de Alfonso VI. Al hacerse independiente la Comunidad cesó de prestar servicio religioso en la capilla del Rey Casto, que en adelante lo ejercieron los ministros del Salvador, y entonces construyeron aquellos monjes un hermoso templo de tres naves con cripta, cubierta la central de bóveda de medio cañón, alzándose sobre el crucero una cúpula ó cimborrio y claraboyas en la capilla mayor, decorado el edificio con los primores del arte Románico que aparecía entonces en Asturias, el cual fué derribado á fines del siglo XVI, siendo abad el gran historiador de la Orden Benedictina, el P. Yepes, alzando en su lugar la actual iglesia que no llama la atención por su belleza artística, sino porque guarda las cenizas de otro benedictino eminentísimo: el P. Feijó. En el antiguo claustro estaban las tumbas de los abades, cuyas inscripciones nos ha transmitido Tirso de Avilés (2).

(1) En la lista de los altares que el Obispo D. Pelayo restauró é hizo de nuevo en la basílica ovetense y en sus inmediaciones, se cita el de San Vicente. Sin duda se refiere al erigido en el templo románico, construído en tiempo de dicho Prelado.

(2) El claustro actual, del siglo XVI, está cubierto de una bellísima bóveda de

San Pelayo.—Hay quien afirma que este monasterio era el de Santianes de Pravia fundado por Silo, donde su esposa Adosinda, siguiendo el ejemplo de las Reinas viudas de aquel tiempo, se retiró á hacer vida religiosa, siendo trasladada esta santa casa á Oviedo ante los altares del Salvador en el siglo IX; lo que no es cierto, pues en el testamento de Alfonso III de 905 consta que continuaba allí la institución monástica creada por el citado Monarca en las pintorescas márgenes del Nalón, y si es verdad que este convento se anexionó al ovetense, fué siglos después, cuando se realizó en Asturias la supresión de los pequeños monasterios. Alfonso el Casto creó en Oviedo un asilo para las señoras de estirpe regia y de la alta nobleza, cuya situación era la misma que hoy tiene, separándole de la basílica Catedral el cementerio, que por estar dedicado por aquella parte á enterramiento de las monjas se le conocía con el nombre de *Cementerium Puellarum.* Es muy extraño que el monasterio haya sido dúplice, es decir, de hombres y mujeres, si bien dominaría el elemento femenino, dado el motivo de la fundación, que era para albergar princesas y elevadas damas. Acaso aquellos monjes tendrían la misión de celebrar el culto en la iglesia de San Juan, viviendo allí con el carácter de capellanes como los presbíteros del Salvador (1).

La citada iglesia era de planta basilical, por consiguiente, debió tener tres naves y otros tantos ábsides; pero sufrió la suerte que la de San Vicente, siendo restaurada en el siglo XVII cuando la total reedificación del monasterio. Al finar la décima centuria adquirió esta casa gran importancia con la presencia en sus altares de las reliquias del niño mártir Pelayo de Córdoba, traídas de León, para evitar que los

crucería que refleja el estilo de Juan de Badajoz que tan hermosas obras arquitectónicas ha ejecutado en León en aquel tiempo. Lástima que en el siglo XVIII le hayan sobrepuesto un piso vestido del más feo y disparatado barroquismo. Yepes hizo de este monasterio una admirable monografía histórica.

(1) En una de las interpolaciones hechas por el cronista D. Pelayo en la Historia de Sebastián de Salamanca, dice: «subjungitur ibi ecclesiae Stæ. Mariae templum in memoriam S. Ioannis Baptistae constitutum in quo traslatum est corpus Beati Pelagi martyris post multum annorum descursum qui sub rege Abderraman Corduba in civitate subiit martirium». También se refiere á este templo una escritura de dicho monasterio de la Era 1035 en la cual el Rey Bermudo II, el Gotoso, dice: «Veremundus rex Magni Ordini proles parveni in provinciam asturiensem, ad dominos gloriosos Sanctum Ioannem Baptistam et Sanctum Pelagium quorum *basilica* sita est in Sede metropolitana Oveto in *cimiterio Puellarum*, etc. Yepes; Crónica de San Benito, centuria IV-342. Fernando I hizo una arca de cedro chapeada de plata dorada con imaginería, para guardar las cenizas de San Pelayo.

árabes las profanaran cuando aquella ciudad fué destruída por Almanzor, por la viuda de Sancho el Craso y las Princesas Teresa y Sancha, hijas de Bermudo II, que tomaron el velo en este monasterio. Atraídos por la devoción al santo Infante vinieron en romería Fernando I y su esposa Sancha, que viendo la humilde caja en que yacían sus cenizas hicieron otra de ricos metales, poniéndola en lugar alto para que la vieran los fieles, acaso colgada de la flecha del ciborio como otras arquetas de aquel tiempo, pendiente de argentea cadena; pero no restauró el viejo altar, que lo fué por el Obispo D. Pelayo á principios del siglo XII.

El claustro era muy notable por contener las tumbas de las abadesas, cuyas inscripciones, como las del de San Vicente, están consignadas en los manuscritos del canónigo Tirso de Avilés. Si pudiéramos dar fe á una leyenda de la Edad Media, diría con los cronistas del siglo XVI que allí estaba sepultada D.ª Sancha, la madre de Bernardo del Carpio, recluída en aquella casa por el Rey Alfonso el Casto. Para regalo de los peregrinos que de todas partes acudían á orar ante las reliquias de San Pelayo y de la Cámara Santa, las monjas fundaron un hospital dependiente del convento, que no hay que confundir con el que del mismo nombre de San Juan y con igual objeto tenía el Cabildo en el palacio de Alfonso el Magno (1). Una costumbre se conservaba á fines del siglo XVI que recuerda el tiempo en que las tres Comunidades se reunían en la capilla del Rey Casto para orar en común. Cuenta el P. Yepes que en el aniversario de la muerte de Alfonso el Casto iban el Cabildo, los monjes de San Vicente y el Regimiento de la ciudad á cantar responsos por el alma de aquel gran Monarca, y las monjas les contestaban desde su claustro, que estaba pared por medio, oyéndose sus cantos á través de un elevado luneto que perforaba el muro. La antigua puerta de comunicación por donde entraba la Comunidad al templo estaba tapiada desde el pontificado de D. Gutierre de Toledo que obligó á las religiosas á vivir en absoluta clausura.

Monasterios de Herederos. — Este era el nombre de unos pequeños conventos que había en el cementerio, de propiedad particular, donde los individuos de una familia hacían vida monástica bajo la regla de San Benito. A la muerte del fundador, el monasterio y sus bienes se dividían en tantas partes cuantos eran los herederos y sus descendien-

(1) Yepes. *Crónica de San Benito*, tomo III, pág. 340.

tes, lo que daba lugar á querellas y litigios sobre la posesión de las minúsculas parcelas, que al fin terminaban con la cesión ó venta á la Sede ovetense. Unese á esto la relajación de las costumbres, que no debían ser muy edificantes viviendo juntos en estrechas y mezquinas celdas hombres y mujeres, lo que dió lugar á la supresión de estas casas justamente llevada á cabo por el Papa Pascual, siendo Arzobispo compostelano el célebre D. Diego Gelmírez (1).

Santa Marina.—A mediados del siglo XI, la Condesa Munia Domna, viuda de Gundemaro Pinioliz, era poseedora del convento é iglesia de la Virgen Marina, que padeció el martirio en Orense cuando las persecuciones paganas, y á quien en Galicia y Asturias se profesaba ardiente culto. Estaba situado este monasterio á espalda de la iglesia de San Tirso, hacia donde hoy está la capilla de Santa Bárbara, siendo donado por aquella señora á su hijastro Gunterodo Gundemariz, con cláusula de que á su fallecimiento fuera devuelto á la Sede ovetense, á la que había pertenecido en la anterior centuria (2). No debió realizarse totalmente esta cesión, porque en 1124, Osorio Peláiz y Gelvira Froilaz no donaron más que una parte, poseyendo las restantes sus hijos y nietos, hasta que al fin el Cabildo se hizo dueño absoluto del templo y del monasterio (3). Suprimido éste, como todos los de su clase, se trasladó el culto á la cripta de la iglesia de San Vicente, donde estaba su altar, y en la escalera de bajada aparecía incrustada en el muro la inscripción de la antigua capilla, copiada por el Padre Yepes é inserta en su Crónica de San Benito (4).

Santa Cruz.—Este monasterio existía en el siglo X y debió ser de fundación real, pues la Reina Velasquita, esposa de Bermudo el Goto-

(1) Decía el Pontífice romano al Prelado en 1103 sobre estos monasterios dúplices: «Illud omnino incongruum est quod per regionem vestram monachos cum sanctis monialibus habitare audimus, ad quod resecandum inmiat est qui praesenciarum simul sunt divisis longe habitaculis separentur». (Sandoval. Cinco Obispos.)

(2) «...et alio monasterio Sanctae Marinae fundato in cimiterio suprafate Sedis juxta ecclesiam beati Tirsi». (Libro gótico.)

(3) D.ª Gontrodo Osorez, conocida por D.ª Sol, donó las parcelas que tenía en este monasterio al Salvador. Era tal la subdivisión de la propiedad de los monasterios dúplices, ó de familia y de sus bienes, que los dueños, dado el escaso valor de las partes que les correspondían, los dejaban abandonados.

(4) Dice así la inscripción: «Hoc altare consecravit Ioannes episcopus ovetensis in honore Ste. Marinae in quo recondite sunt hec reliquiae Sti. Nicolai episcopi. Ste. Mariae Magdalenae, Ste. Agatae, Ste. Agnesi, Ste. Eulaliae Virginis, de pane cene domini, et multe aliae reliquiae Sanctorum». Era 1063 (1025.)

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

OVIEDO

Abside de la Cámara Santa

so, lo donó en la Era de 1024 á la iglesia del Salvador, cuyo testamento fue confirmado por Urraca, la hija de Alfonso VI, que por las ambiguas frases del documento, parece que estaba situado en el cementerio, próximo á la basílica del Rey Casto.

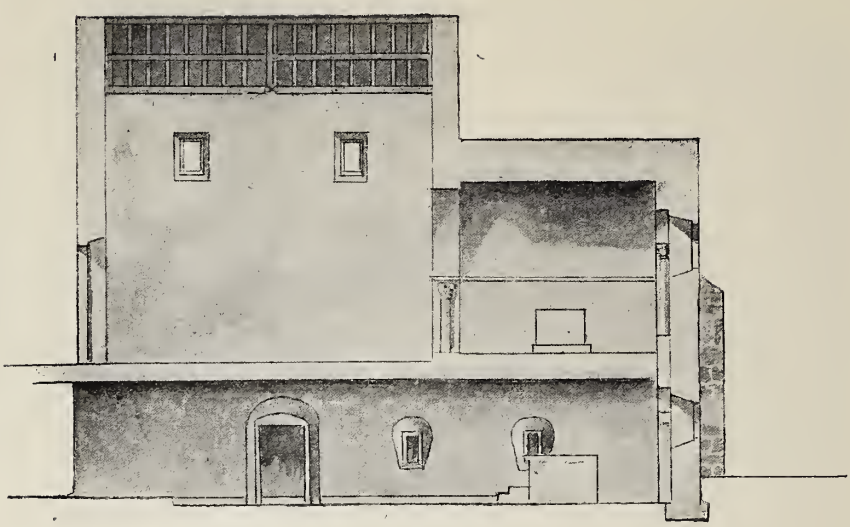
Existían en el atrio otros dos conventos bajo la advocación de Santa Agata y Santa María, que fueron de los poderosos Condes don Fernando y D.ª Enderquina, quienes por convenio celebrado con el Obispo D. Pelayo en 1104, reconocen pertenecer á la Sede ovetense (1). El primero se alzaba próximo á la iglesia de San Tirso, y el segundo al lado de San Andrés. No hay noticia de que hubiera en el cementerio ni en la ciudad un templo con ese nombre, y es probable que este monasterio estuviera cerca del ábside septentrional de la basílica del Salvador, donde se albergaba el altar de dicho Apóstol.

IGLESIAS ANTE-ALTARES DEL SALVADOR

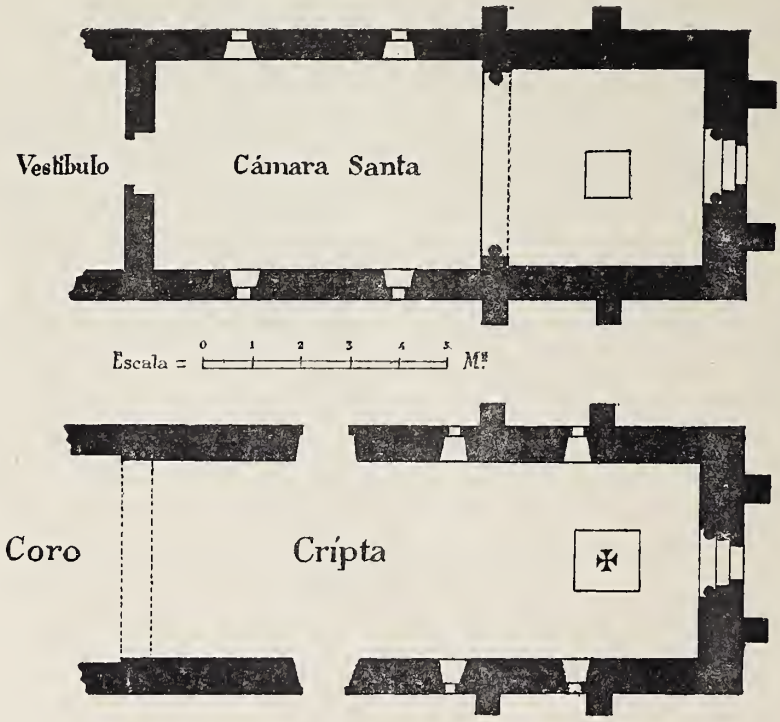
La Cámara Santa.—Esta pequeña iglesia, como todas las que rodeaban la basílica Catedral, fué construída después del año de 816, en que cesaron las irrupciones de los árabes en Asturias, que produjeron la destrucción de la mayor parte de los monumentos religiosos. Si el Rey Casto hubiera levantado los templos ante-altares con anterioridad á las donaciones de 812, de seguro que serían citadas en aquellos testamentos con los edificios civiles que para embellecimiento de la capital y regalo de sus habitantes había alzado en los primeros años de su reinado (2). La Cámara Santa aparecía aislada como un tabernáculo en el atrio que circuye la Catedral, y á su alrededor se inhumaban, á la sombra de las santas reliquias, los ministros adscriptos al culto, los cuales tenían sus viviendas en el inmediato claustro, donde hacían vida común. Desgraciadamente no se puede contemplar este venerable monumento exteriormente, ocultos y confundidos los muros de la fachada principal y laterales con los de la moderna basílica, pudiendo go-

(1) «...monasterios qui sunt in Oveto in atrium Salvatoris nostri quos vocitant Sante Agathe martyris iuxta ecclesia sancti Tyrsi et monasterium sancte Marie secus Sanctus Andreas». (Archivo Catedral. Ciriaco M. Vigil, Epigrafía asturiana.)

(2) «Altari meridionali in ultima parte ecclesiae ubi ascensio fit per gradus Sti. Michaelis archangelis Ecclesiam Rex beate memoriae possuit ubi securitatem loci adhibitis tamen multiplicate serrarum ferri archam gloriosisimam transtulit. (Pelayo Ovetense. Historia del arca de las Reliquias.)



Alzado de la cripta y Cámara Santa.



zarse tan sólo de la vista del testero, aunque algo alterado por posteriores restauraciones.

Púsose la Cámara bajo la advocación de San Miguel, al que solían dedicar en aquel tiempo las capillas de los cementerios para orar ante su imagen — ya que no ante sus reliquias — por los muertos, cuyas almas pesaba el día del Juicio final, y como arcángel guerrero ahuyentaba con su espada los espíritus malignos que querían turbar la paz de los sepulcros. El ilustre Monarca, su fundador, la destinó para custodia de las reliquias que los cristianos venidos del interior de España habían traído y escondido en las asperezas de las montañas del Aramo, mientras duró la dominación de los árabes y sus excursiones por Asturias. A juzgar por el silencio de los historiadores contemporáneos y de los testamentos reales, no parece que se erigió en esta iglesia una ara dedicada al Santo titular, sirviendo de sagrada mesa el arca de las reliquias, ricamente decorada más tarde de argentinos relieves, representando al Señor en la *Vesica piscis*, los doce Apóstoles y escenas de la vida de Jesús y de la Virgen.

Para preservar el sagrado tesoro de la humedad se elevó la Cámara sobre una cripta, convertida en templo independiente con el título de la Virgen Leocadia, que padeció el martirio en la cuarta centuria, en Toledo, donde yacian sus cenizas en la iglesia que aún lleva su nombre en la ciudad imperial (1). No debió existir la inscripción votiva del tiempo de la fundación á que se refiere Cabrera de Córdoba, pues hubiera sido copiada por sus contemporáneos Morales y Tirso de Avilés (2). La planta de este obscuro antro es rectangular, de 12,25 metros de largo desde el ángulo saliente del coro, por 4,05 metros de ancho, y una altura de 2,60 metros desde la rasante del pavimento, que

(1) «...fecit quoque Sante Leocadiae basilicam fornitio opere cumulatam super quam fieret domus ubi celsiori loco arca sancta a fidelibus adoretur». (Crónica del Albeldense.)

«Infra basilicam Sti. Michaelis supra scriptam in honorem S. Virginis Christi Leocadia stat opere firmo lapidem accurata quae habetur venerabilis multis ibi repositis preciosorum martyribus reliquiis.» (Pelayo Ovetense. Hist. de las Reliquias.) Las cenizas de esta Santa, según cuentan sus biógrafos, fueron llevadas á Flandes en el siglo XI y de allí las trajeron á Toledo en tiempo de Felipe II.

(2) Dice este historiador (tomo III, pág. 67), «que el Rey D. Alonso el Casto edificó á Sta. Leocadia en Oviedo la capilla que conserva su nombre en la Catedral, de maravillosa arquitectura para aquel tiempo, con bóveda y tribuna, mármoles bien labrados, y sobre ella está edificada la capilla de San Miguel que llaman Cámara Santa. Esto muestra la inscripción de letra gótica antiquísima.»

es la misma roca, hasta la clave de la bóveda, de medio cañón, sin torales ni resaltos, que arranca de un basamento que sirve de asiento, semejante al de la cripta de Santa María de Naranco. Alzase en el extremo oriental el Santuario elevado sobre el nivel del suelo, y á los pies el coro, en cuyo muro de cerramiento correspondiente al imafronte, se ve un arco semicircular, hoy tapiado, que parece ser el primitivo ingreso. Perforan la pared septentrional y la bóveda una puerta y dos ventanas, hoy sin uso por haber adosado al paramento exterior, en el siglo XVII, una de las capillas de la girola de la Catedral. La entrada á la cripta se hace actualmente por un ingreso abierto en el muro del claustro, y en la arista del luneto se percibe la rosca de ladrillo de que está formada la bóveda. Es notable la pequeña ventana del ábside, único vano que tiene carácter arquitectónico, por donde penetra la escasa luz que ilumina esta lúgubre estancia. La forma por el interior un arquito de medio punto sostenido por dos fustes, albergados en los codillos de las jambas, coronados de rectangulares capiteles, desnudos de hojas y tallos, y exteriormente afecta el hueco forma cuadrada, de robustos sillares sin molduras, cerrado de espesa reja de hierro.

En la clave de la bóveda, sobre el ara, se ven unos férreos y gruesos anillos de los que pendían la paloma eucarística, cruces y la arqueta con las reliquias de la Virgen toledana, como en la Cámara alta estaba expuesta del mismo modo las de la Emeritense. La celosa Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia hizo en el año de 1899 notables investigaciones arqueológicas con excelente resultado. Después de la traslación de la reliquias de Santa Leocadia á Flandes, y las de los mártires de Córdoba á la Cámara superior, debió hacerse el altar que hoy existe, construído y restaurado en parte cuando se construyó la sala Capitular en el siglo XIII, y la reedificación del claustro en el XIV. El altar, por su forma, muestra ser posterior á la erección del monumento, pues las sagradas mesas de la primera mitad del siglo IX no eran de fábrica, macizas, sino que estaban sostenidas por una gruesa columna ó pilar hincado en el suelo, cuyo ejemplo nos ofrece el de la iglesia de Santianes de Pravia de la anterior centuria. Así como la Cámara alta carecía de altar, tampoco lo tendría la baja, sirviéndole de ara el sarcófago, traído de Córdoba, donde yacieron las cenizas de los mártires del siglo IX, cual los *arcasolia* de las catacumbas. Esta suposición está sugerida por el silencio que guardan los pri-

Fototipia de Hauser y Menet -Madrid

OVIEDO

Cripta de la Cámara Santa y Capilla de Santa Leocadia

meros historiadores de la monarquía que no le citan jamás, ni posteriormente D. Pelayo, bajo cuyo pontificado fueron restaurados la mayor parte de los altares de la basílica del Salvador y de las iglesias de la ciudad, según cuenta un curioso documento ya citado del Archivo catedral. Los paramentos están formados de estructura incierta, como las paredes ordinarias, empleándose materiales pertenecientes á construcciones anteriores, confirmándose al demolerle que fué hecho en diversos tiempos. En el macizo se han encontrado trozos de una losa en la que aparecía grabada una inscripción notabilísima, cuyo texto ha llenado de confusión á epigrafistas é historiadores.

La lápida es de piedra caliza, en la que se desarrolla la leyenda, de toscos caracteres, iguales á los que se usaban en la época de la monarquía, redactada en un estilo literario propio de aquella Edad. Tiene una longitud, contando con la parte que le falta á la derecha, de un metro, y una anchura de cincuenta centímetros. Sometida su difícil lectura al eminente profesor Hübner, de Berlín, supiidas con probabilidades de acierto sus muchas lagunas, dice así:

PRINCIPUM [EG]REGIUS HANC AULAM VV[LFILA FECIT
HEC ORE HOC MAG[NO] EXIMIA MACINA [POLLET]
UNDIVAGUMQUE MARIS PELAGUM HABITA[RE SUETOS]
HAULA TENET HOMINES INMENSO [AEQUORE VECTOS].

El P. Fita hizo de esta inscripción un notable estudio, publicado en el *Boletín de la Academia de la Historia,* que traduce así:

«El Príncipe Egregio Vulfila hizo este hospicio. Su eximia fábrica ostenta esta gran portada, esta es el aula que alberga á los valientes marinos que suelen morar en el undoso piélago del Océano y volver á este sitio después de haber surcado la inmensa llanura de aquél.» El epigrafista español más conocedor de la historia de Asturias que el alemán no podía conformarse con la existencia de un príncipe Vulfilas ó Gulfilas no citado jamás en nuestras crónicas, y se fijó, acertadamente, en el hijo de Alfonso I, Wimara, Vimarano, cuyo nombre empieza con VV, muy usado en este país en aquel tiempo, que aún lo lleva la *villa* de Guimarán, hoy parroquia del antiguo territorio de Gauzón, y en Portugal la ciudad de Guimaraens. Las crónicas de Alfonso III y del Albendense cuentan que, rebelados los gallegos contra el Rey Fruela, temiendo este monarca que su hermano Wimara inten-

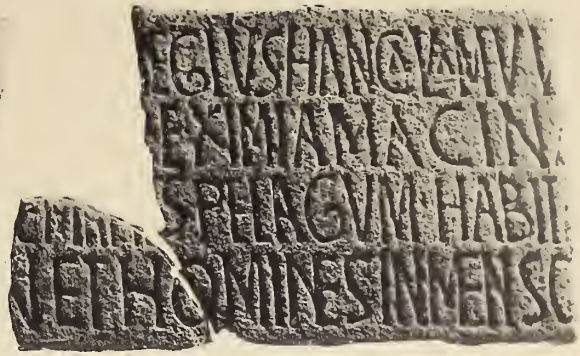
tase usurparle el trono, le mató con sus propias manos, por lo cual los optimates, aplicándole la ley del Talión, le asesinaron, desposeyendo á su hijo Alfonso de la corona, que tuvo que ocultarse para salvar su vida en las provincias extremas de la monarquía durante los reinados de Aurelio, Silo y Mauregato. No es inverosímil que Wimarano haya llevado el título de *Princeps* que aparece en la inscripción, si bien, respetando la opinión de los citados críticos, me inclino á creer que el personaje de la leyenda no ha sido de estirpe regia, pues en numerosos documentos consta que este nombre era símbolo de dignidad y autoridad, y lo llevaban Obispos y abades, y los tenientes ó gobernadores de los territorios de Asturias, en la Edad Media (1).

Acepta el P. Fita con ligeras variantes los suplementos propuestos por Hübner; mas al suponer que el asilo de viejos marinos pudiera haber estado en la célebre fortaleza de Gauzón, levantada sobre el mar, antes que la iglesia y el castillo fueran restaurados por Alfonso III, cambia el texto del postrer exametro leyendo: «Aula tenet homines inmenso [proxima coelo]». Es probable que con anterioridad al siglo IX, en que fueron levantados estos propugnáculos para defender la ría de Avilés de las piraterías de los normandos, existiera en aquella colina, dada su estratégica posición, un castro romano, á juzgar por el hallazgo de monedas, tejas y cerámica de aquella época, entre sus escombros, mas no es admisible la suposición de que dentro de su recinto hubiera un templo anterior al erigido por el Rey Magno (2).

Pudiera creerse que la letra V era la inicial de los nombres de Wamba y Witiza, bajo cuyo imperio ya estaba sometida Asturias á los visigodos; pero hay que advertir que su dominación fué sólo nominal, no ha-

(1) Dice Du Cange: «Princeps, Rex, Imperator» asi llamado en el Código de los visigodos, lib. V, tomo VII. También puede significar dignidad. «Princeps dignitas ut videtur fuit Hispanos, Divisio Oxomonensis et Aucensis episcopatum anno 1088 sub Adefonso imperatore quae exstat post Concilium Bracarense I ab episcopis et Abbatibus deinde a Comitibus demum a Principibus hoc modo: Ego Martinus comes confirmo, Ego Albarus Diaz *Princeps* confirmo». En una escritura del monasterio de San Vicente de Oviedo de 1175 confirman: «Fredenandus Ruderici *principe* in Asturiis, Fredenando Velaz Principe in Pravia Tenegio es Candamo.»

(2) El Sr. Fita ignora donde estaba el castillo de Gauzón al preguntar si estaría en Santiago del Monte. Su situación está perfectamente fijada desde fines del siglo XVIII por el canónigo González Posada, probando con irrebatibles datos en erudita disertación, que coronaba la colina de Raices, según consta en varios documentos de la Edad Media citados por mí en el «Viaje histórico y arqueológico de Avilés á Cudillero», publicado en la *Revista de Asturias* del año de 1850.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

OVIEDO

Inscripción y lápidas sepulcrales de la Cripta de la Cámara Santa

biendo penetrado aquí su civilización hasta la invasión de los árabes. Antes de ese suceso histórico no se erigieron en este país construcciones monumentales, que si así fuera conservaríanse sus inscripciones conmemorativas en las basílicas de la época de la monarquía. Cuando en los muros de los viejos monumentos se encuentran englobados en la masa de la fábrica restos epigráficos y decorativos, empleados como materiales de construcción, es indudable que no lejos de allí existían las ruinas de un edificio más antiguo que sirvió de cantera para levantar el moderno. El hallazgo de la lápida, hecha pedazos por el martillo del mampostero, muestra claramente que en las inmediaciones de la Cámara Santa estaba el asilo de navegantes, derribado probablemente cuando se comenzó la reedificación de la basílica y sus dependencias del siglo XIII en adelante. Sólo se traían de lejanos países y en escaso número, por la dificultad de los arrastres, restos de subido valor artístico, como la tapa del sepulcro de Itacio que cobijaba las cenizas de un Rey, pequeños fustes y capiteles marmóreos para exornar los ábsides de las basílicas; pero es absurdo suponer que viniera esta lápida de una localidad marítima como Gigia para ocultar sus fragmentos en el macizo de un muro.

Al mediar el siglo IX la exaltación religiosa de los mozárabes cordobeses excitó la intolerancia de los musulmanes, y esa terrible lucha produjo numerosos mártires, entre los que se contaban el gran escritor é ilustre Arzobispo electo de Toledo Eulogio y la virgen Leocricia. Cuando Alfonso III hizo la paz con el Emir Mohamad en 883, pidió que le permitiera la traslación de los cuerpos de estos santos á Oviedo, adonde fueron llevados por el monje Dulcidio en 9 de Enero del siguiente año y guardadas tan preciosas reliquias en la capilla de Santa Leocadia. Allí estuvieron expuestas á la adoración de los fieles hasta el año de 1340, bajo el reinado de Alfonso Onceno, en que, con motivo de las obras realizadas en aquella parte de la Catedral, se llevaron á la Cámara alta, donde yacen en argentea caja ofrendada por el Obispo D. Fernando Alvarez. Al viejo claustro románico de sombrías galerías cubiertas de techumbre de madera, sustituye el bellísimo de arquitectura gótica que hoy se contempla, y al extenderse por aquel lado confundió su muro con el de la Cámara Santa, quedando convertida la cripta de Santa Leocadia en una dependencia de aquél, por donde tiene actualmente su ingreso.

En la Memoria elevada á la Real Academia de la Historia por la Comisión de Monumentos, se dan interesantes noticias de las tumbas existentes en esta capilla, no reconocidas hasta ahora. Entre la mesa del altar y la pared del testero, bajo la ventana, se levanta un sarcófago de mármol blanco de dos metros de largo, 55 centímetros de ancho y 41 de alto, en donde, según la tradición, yacían los restos de los Santos Eulogio y Leocricia, cubriéndole una tapa de losas desnudas de adornos y de leyenda. El material marmóreo, no empleado jamás en los sarcófagos asturianos de aquel tiempo, como puede verse en el único que queda del panteón real de la capilla del Rey Casto, de tosca y mal labrada piedra, pudiera hacer creer que la urna vino de fuera, siendo acaso la misma en que los mozárabes de Córdoba sepultaron los cuerpos de aquellos mártires. La tumba estaba vacía, conteniendo tan sólo una pequeña y deteriorada imagen, en cuya vestidura se veían huellas de la estofa dorada, señal de que no debía ser muy antigua. Abiertas en la roca muéstranse tres sepulturas, una sin restos humanos y en las otras había dos esqueletos, que según los médicos pertenecían á individuos muertos á la edad de sesenta á sesenta y cinco años. No son cuerpos santos, pues con la exhumación y el transporte del interior de España á Oviedo, aparecerían los huesos revueltos y confundidos dentro de las cajas de madera. Esos personajes no vivieron en los tiempos de la monarquía, porque entonces no se enterraban ni Reyes ni Obispos dentro de los templos, sino en los narthex, vestíbulos y pórticos de las basílicas y en los cementerios que las circuyan, hasta que pasado el Milenario comenzaron á hacerse las inhumaciones á los pies de los altares. Los que allí yacían, serían probablemente canónigos de la Catedral que tenían sus enterramientos en el claustro del cual dependía esta cripta, según dicen las numerosas inscripciones incrustadas en los muros.

Llaman la atención por su riqueza decorativa las dos tapas de estos sepulcros, cuyos relieves y molduras tienen un carácter artístico y una ejecución algo diferente de la que ofrecen los monumentos asturianos contemporáneos, reflejándose en ellas el arte mozárabe, por lo cual me inclino á creer que estas piedras han venido de Córdoba, en donde debieron cubrir los sepulcros de los santos mártires traídos por Dulcidio. La más grande y mejor exornada es más ancha por la cabeza que por los pies, plana, y está orillada de una ancha faja limi-

Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

OVIEDO

La Cámara Santa de las Reliquias

tada por un bocel en el borde y por un funículo en la parte interior, entre los que se desarrolla graciosamente un tallo de vid, serpeante, y entre sus ondulaciones se albergan, alternando, hojas y racimos, ofreciendo éstos la particularidad de que son imitados del natural, no encerrados en un estuche, como aparecen en el antepecho del altar de Santa Cristina de Lena y en el friso latino-bizantino de San Francisco, en Avilés. El espacio entre las franjas está dividido en dos zonas, llenando la superior una palma, de cuyas raíces sube un tallo coronado de tres hermosas palmetas, bajo las cuales campea un ave monstruosa con dos cabezas, de pájaro la izquierda y de caballo, al parecer, la opuesta, pendiendo del pico y de la boca toscas guirnaldas. Sobre las raíces de la palmera y á los lados del tronco se ven un perro persiguiendo á una liebre ó conejo, y una figura que no se puede apreciar su forma. Llena la zona inferior dos cenefas separadas por un funículo, compuestas de tallos serpeantes y flores treboladas. Cuando se hizo la restauración del claustro, uno de los artistas que ejecutó los ventanales y las iconísticas repisas de la crucería se entretuvo en relabrar mucha parte de los adornos de estas losas, transformando el cuerpo del ave en una media luna, exornada de arcos conopiales, círculos y cuadrifolias, y las hojas de vid en rizadas cardinas La otra tapa es más sencilla, pero no menos interesante, formando su ornamentación dos fajas paralelas separadas por filetes, y entre ellas se desarrollan, como en la anterior, tallos serpeantes con extrañas flores, que parecen acuáticas, en las que se ve también la mano de un artista de la época ojival que quiso modernizar la tosca talla del siglo IX.

Cámara de las reliquias. — La escalinata por donde se ascendía al santuario, que el peregrino subía de rodillas, estaba fuera de la primitiva basílica del Salvador, en el cementerio; mas al extenderse el brazo meridional del crucero de la Catedral gótica por aquella parte, quedó dentro, hasta que en el año de 1722 se hizo la actual subida por el exterior del templo. Precede á la Cámara un espacioso vestíbulo construído en el siglo XV, que tiene una ventana que da á la basílica, desde donde los Obispos muestran en días solemnes el Santo Sudario. Una bella puerta de lujosa vestidura ojival da acceso, después de descender cinco escalones, al venerable habitáculo, donde se guardan, once siglos hace, las santas reliquias, ante las cuales se han postrado tantas generaciones. Desgraciadamente no se puede contemplar este monu-

mento tal cual estaba en la novena centuria. El conquistador de Toledo hizo un viaje santo en 1075, cuya visita fué señalada con cuantiosas donaciones á la Iglesia ovetense, y al ver aquel ilustre Monarca la pobreza y desnudez de la nave, quiso decorarla con la fastuosa exornación del arte románico introducido por aquellos días en Castilla por los monjes de Cluny.

No se reproduce en esta Cámara la planta de la cripta, sin arcos ni resaltos, sino que está dividida en nave y ábside, éste más estrecho, imitando la traza de las iglesias de aquel tiempo. Cubría antes la nave un techo de madera á dos aguas, pero en la citada restauración del siglo XI se hizo la bóveda de medio cañón con enormes arcos torales sostenidos por columnas, á cuyos fustes se adosan las estatuas pareadas de los doce Apóstoles, que sirven de contrafuertes para resistir el peso y el empuje de la bóveda que sobre ellos gravita. La circunstancia de estar confundidas las paredes laterales con las del claustro y de la Catedral, imposibilita averiguar si existen estribos por la parte exterior, pues si así fuera, podría creerse que eran para contrarrestar la bóveda, aunque más bien servía para robustecer los elevados muros de cerramiento. La nave tiene 11,50 metros de largo por 4,40 de anchura, y el ábside es más estrecho y bajo que aquélla, elevándose la altura de un paso sobre el nivel del pavimento, cerrado antes con férrea reja y hoy con una valla de madera. El arco triunfal recuerda por su forma los de los ábsides de las iglesias del tiempo del Rey Casto, y así eran los que se alzaban en la basílica del Salvador. Está sostenido por dos fustes de buenos mármoles sin basas, ó si las tenían no son visibles por la elevación del suelo. El tipo de los capiteles es marcadamente clásico y de una ejecución esmerada, lo que hace suponer que han sido traídos del interior de España cuando la invasión de los árabes. Agrúpanse, envolviendo el tambor, doble fila de hojas bien perfiladas y de acentuado relieve, curvándose con gracia, y haciendo de volutas las de los ángulos que se arrollan bajo el moldurado abaco de poco vuelo, campeando en los frentes rosas unidas por delicado contario. Contrasta la finura del capitel con la tosquedad de la imposta que lo corona, de la que arranca el arco de medio punto, liso y desnudo de exornación.

El ábside está cubierto de bóveda de medio punto que descansa sobre el muro con la interposición de una imposta no visible en parte

por la estantería de madera, donde se guardan los relicarios y las cruces. Sufren la presión de esta bóveda cuatro estribos á cada lado, ocultos los del frente meridional, y dos en el muro del testero, y cuando la restauración del siglo XI, para aumentar la resistencia, se voltearon entre ellos, bajo la cornisa, pequeños arcos que recuerdan las bandas lombardas ó los de la Catedral de Santiago, ofreciendo la particularidad de que afectan la forma de ojiva, sin duda por la debilidad del estribo de la esquina sobre el que se acumula el empuje de los tres arquitos. Nada queda de la primitiva cornisa, á la que substituyó la bellísima de estilo románico, de la que se ve un trozo del imafronte decorando la portada barroca de la Catedral pegada á la vieja torre. Aquella magnífica fachada, en donde, como en la nave, se habían agotado los primores de la arquitectura borgoñona, fué en parte destruída en el siglo XIV, y totalmente á principios del XVIII, cuando se levantó sobre el claustro el feísimo cuerpo que agobia con su pesada mole los elegantes ventanales y la delicada crucería que lo sostiene.

El único vano que presta luz á la Cámara es muy parecido al de la cripta, formando por la parte exterior una ventana cuadrada desnuda de exornación, descargado el dintel por un arco de ladrillo, cerrada como la inferior de una espesa reja de hierro, y decorada interiormente con un arco sostenido por columnas de buenos mármoles, que como las del arco triunfal arrancan del suelo. Son bellos los capiteles, con una sola fila de hojas de esmerada factura que cubren el tambor, y de entre ellas brotan los caulícalos, cuyas volutas se arrollan y se juntan en el centro y en los ángulos bajo el abaco achaflanado del que se destacan pomas ó discos. Estos capiteles, como los del ingreso del Santuario, proceden también de monumentos visigodos, destruídos por los árabes ó venidos de alguna ciudad marítima francesa. En el muro interior del imafronte y á gran altura aparecen incrustadas las cabezas de Jesús, la Virgen y San Juan, de relevada escultura, semejantes en dibujo y ejecución á las que se ven en la capilla del Rey Casto, que formaron parte de una vasta composición pictórica, que en aquella iglesia se exhibía sobre el arco toral que separaba la nave central del crucero.

Las investigaciones arqueológicas hechas por la Comisión de Monumentos en la cripta alcanzaron también á la Cámara, descubriendo al levantar la capa de cal que ocultaba esta parte del muro la escena del Calvario, pero estaba tan deteriorada la pintura por haber picado

la pared para que se adhiriera el cemento superpuesto, que apenas se podía formar concepto del modo con que estaban agrupadas las figuras, y aunque en un principio se pensó en su restauración hubo que renunciar á tal propósito, porque más bien que reproducción, sería una nueva composición sin el carácter artístico de la primitiva. También la bóveda del Santuario estuvo pictóricamente decorada, según cuenta Ambrosio de Morales en su Viaje, que vió allí representado al Señor rodeado de los cuatro Evangelistas, de cuyo asunto no ha quedado más que el recuerdo, lo mismo que de la pintura decorativa de los muros laterales. El pavimento es de hormigón, como todos los de las iglesias de Asturias de aquel tiempo, y recuerda por su estructura, dureza y pulimento el de las construcciones romanas. Obsérvase en este monumento, antes de su restauración en el siglo XI, una unidad absoluta de arte y de construcción, como que cripta y Cámara han sido levantadas en el reinado del Rey Casto, en corto espacio de tiempo y por la traza de un solo arquitecto.

Monumentos artísticos de Vizcaya.

(Continuación.)

ERMITA DE SAN MIGUEL DE ZUMÉCHAGA (MUNGUIA)

I

La historia de Vizcaya se conoce únicamente por los hechos políticos y sociales; sus escritores no se han detenido á estudiarla en las páginas de piedra que nos indican, á toda luz, cómo y cuándo se inició y cultivó el Arte en todas sus manifestaciones en relación con la historia de esta provincia. «Con razón puede afirmarse—dijo el señor Marqués de Monistrol—, que la Arquitectura es el gran libro de la humanidad (1)», que nos revela la historia de los pueblos, el espíritu de sus costumbres y las relaciones que tuvieron con los de otros países, á la vez que éstas manifiestan el estado de la cultura artística, pues como dice Caveda, «la Arquitectura dependió, por lo común, del estado político de las sociedades» (2). Si se buscan edificios cristianos en Vizcaya, como los que aún se ven fuera de sus límites que conservan impreso el sello indeleble de los primeros albores del arte religioso, no se encuentran hasta que éste se había extendido y tomado carácter peculiar en las comarcas allende el Ebro. No queremos decir que careciese de tales edificios, puesto que en el bosquejo histórico que de la Arquitectura cristiana en Vizcaya precede á nuestro estudio, apuntamos que, al principio del cristianismo en Vasconia, se erigieron humildes y modestísimos santuarios, lo que han negado sin fundamento recientemente en un diario bilbaíno, sino que hasta el siglo XII, pues del anterior sólo se conservan restos, como los de la iglesia de San Vicente de Múgica, ya descritos, no se hallan monumentos de verdadero mérito artístico, cuando los Señores de Vizcaya establecieron íntima alianza con los Reyes de Navarra y de Castilla y donaron á los monasterios, próximos al Señorío, los templos que se levantaron, de los que no se conservan alguno, porque desde aquella

(1) *Discurso citado*, pág. 12.
(2) *Ensayo histórico*, pág. 45.

época adquiere nuevo carácter la constitución y régimen de los pueblos vascongados, cuyos magnates se asociaron á la cultura que se desarrollaba en la Península, verificándose lo que afirmó Hipólito Fortoul, que «cuantas veces se vea á la Arquitectura cambiar de formas, otras tantas la civilización se ha renovado (1)». En comprobación de ésto, basta hojear los historiadores, y se verá muy claramente lo que sostenemos de la relación del arte con los hechos históricos; se acomoda aquél á un nuevo estilo y las costumbres toman nuevo aspecto, porque así lo exigían las circunstancias. Nos hemos permitido hacer estas observaciones, á guisa de prólogo, para mejor apreciar la importancia suma del único monumento vizcaíno latino bizantino que existe y conserva íntegro con pequeñas innovaciones, á pesar de la inclemencia del tiempo y del afán innovador del Renacimiento, que tanto estrago causó en las pocas fábricas cristianas y suntuosas que se levantaron en Vizcaya, destruídas algunas, como la primitiva iglesia de Arrazúa, del siglo XIII, que se cayó por endeble, como hemos leído, y sirva este dato para los que se atreven á afirmar que las primeras iglesias fueron de construcción sólida.

II

DESCRIPCIÓN Y EFECTO EXTERIOR

Penosa, pero agradable, es la excursión á la ermita de San Miguel de Zuméchaga. Tomando como punto de partida la villa de Munguía, se va por la carretera que conduce á la anteiglesia de Larrauri; déjasela al kilómetro y medio y se entra por una vereda hasta llegar á un montículo; se baja hasta la hondonada donde se halla la citada anteiglesia; se toma un camino, entre varios caseríos, y trepando por un sendero, asciéndese entre frondosas arboledas y saltando pequeños arroyuelos que bajan del monte Jata llégase á una tupida garganta' y á los pocos minutos se distingue, en medio del horizonte ó envuelta entre niebla, como el día de nuestra excursión, la silueta de un tosco edificio con rústica espadaña á un costado, la ermita de San Miguel. Al pie de un roble secular, rodeada de altos chopos y sobre verde colina, cubierta de helechos y poblada de robles y castaños, se asienta este abandonado santuario, donde la naturaleza y el arte se realzan

(1) *El Arte en Alemania.*

Clichés del P. Vázquez

Ventana del Adside

Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

Capitel del Interior

ERMITA DE SAN MIGUEL DE ZUMÉCHAGA (Vizcaya)

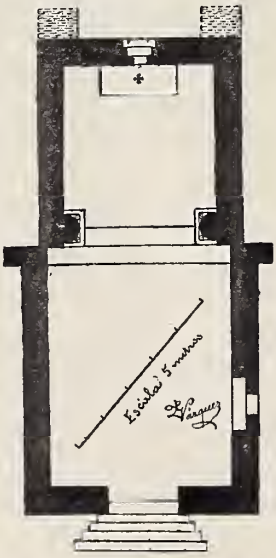
mutuamente y donde el alma goza de encantador paisaje, medita en la creación y fantasea la batalla que, allí mismo ó en aquellos contornos, tuvo lugar entre asturianos y vizcaínos, según cuentan antiguas crónicas, alcanzando la victoria los intrépidos hijos de Aitor, que confederaron con sus enemigos.

Si de antemano se desconoce el mérito artístico que ostenta tan interesantísima fábrica cristiana, no se puede figurar el valor que encierra al primer golpe de vista, por el aspecto melancólico y modestísimo de las toscas paredes, por el mezquino porche de madera, asentado sobre rudísimo muro delante de la puerta de ingreso, de medio punto, y por los sencillísimos y ligeros contrafuertes que sobresalen de las húmedas paredes; sólo llamará la atención una puerta, que en algún tiempo debió ser la primitiva, tapiada y enjalbegada, con arco apuntado y abierta una ventana entre las impostas lisas, en el costado meridional, que indica la época en que se construyó la ermita. Pero al llegar al Poniente, ¡qué asombro causa la única ventana abierta en el ábside rectangular! El cansancio de la penosa caminata se convierte en inmensa satisfacción que recrea el ánimo. Doble arco apuntado, con el intradós exornado de follaje entrelazado, apoya sobre cuatro impostas con tallos y hojas entrelazadas, encima de cuatro capiteles de ornamentación latino-bizantina, los dos interiores con volutas; el de la izquierda, según se mira, con piñas colgantes y hojas de helecho, y el de la derecha con caulículos y finas hojas de acanto; los capiteles exteriores con losanjes, uno con grifo y el otro con un mascarón; tallados losanjes exornan tres cilíndricos y monolíticos fustes, y estrellas el cuarto; asientan los fustes en basa ática con garras de hojas.

A modo de aspillera hay abierta una ventanita rectangular en medio de tan esbelta ventana; aféala tosca alambrera, clavada en las uniones de los sillares. Volviendo á la puerta de ingreso, nada se verá digno de estudio; creemos haya sido abierta posteriormente, pues enfrente de la ventana de Levante está tapiada otra puerta, además de que todo el aspecto de aquélla es moderno, como la pila de agua bendita, de piedra de arenisca, que cualquiera creería del tiempo de la ermita, á no ser por los gallones de la concha, por la columna salomónica y por los dentículos de dos filetes, que indican claramente época muy reciente. Entrando en el interior, sube de punto el asombro y la

Interior de la ermita de San Miguel de Zuméchaga.

admiración. Un cuadrilátero con lisas paredes y bóveda de medio cañón seguido antecede á la tribuna, á la que se asciende por tres peldaños, debajo de doble arco toral de túmida ojiva, apoyado el exterior sobre robustas pilastras y el interior sobre cilíndricas columnas adosadas, de fuste liso y cilíndrico; las basas con plinto que tiene garras de hojas, escocia y junquillo; los dos capiteles de igual ornamentación que los del arco interior de la ventana del ábside, uno con piñas colgantes y hojas de helecho, y el otro con volutas, caulículos y follaje de acanto, careciendo la cornisa de los capiteles de motivos ornamentales. En el fondo del ábside se ve abierta la venta-



Plano de la ermita de San Miguel de Zuméchaga.

na, diferenciándose del exterior en que sólo tiene dos columnas, una á cada lado, repitiéndose en ellas el mismo tallado de entrelazados, grifos y losanjes. La bóveda de la tribuna es apuntada y seguida sin curvatura, y sigue hasta el pavimento. Por el adjunto plano el arqueólogo podrá formarse idea de su estructura.

III

HISTORIA Y ESTUDIO ARTÍSTICO

Hasta el siglo XVI no se encuentra citada la ermita de San Miguel de Zuméchaga ó de Larrauri. El P. Llera, profesor del Colegio de Estudios Superiores de Deusto, consultó obras y archivos cuando visitó tan interesante monumento en 1905, sin suministrarle dato alguno acerca de su fundación (1). Según ha averiguado este Padre de la Compañía, el año 1568 fué erigida en parroquia la antigua ermita de Larrauri á pesar de la oposición de la matriz de Munguía, y en 1569, en la visita que giró á las iglesias de Vizcaya el Dr. Herrán Suárez de Toledo, declara que constaba de 30 pies de largo y 20 de ancho y que contenía un altar con dos imágenes de madera (2). A Santa María de Larrauri se incorporó San Miguel de Zuméchaga.

Nada dicen los historiadores de Vizcaya acerca de este pequeño pero notabilísimo monumento; sólo Delmas é Iturriza le citan como una de tantas ermitas que abundan en esta provincia. Por lo tanto, á falta de documentos históricos que nos indiquen la época de la construcción, fijarémosla, atendiendo á la singular ornamentación y arquitectura y á la analogía, con las ermitas de otras regiones, por no haber encontrado en Vizcaya similar alguno que pueda relacionarse con la de Zuméchaga.

D. Pedro de Madrazo comparó á Asturias con las Provincias Vascongadas, reuniendo los pintorescos paisajes de éstas, pobres en belle-

(1) En la publicación *Estudios de Deusto*, año II, Septiembre 1905, pág. 267, reseñó muy á la ligera esta ermita. En su trabajo atribuye desacertadamente la época de su fundación al siglo XIV, lo que combatimos más arriba tal modo de juzgar y otras afirmaciones, á mi modo de ver falsas. También ha escrito sobre esta ermita en distintos números de *El Nervión* el P. Lecanda, citado en anteriores artículos.

(2) Hemos visto las dos imágenes, de la Virgen y de San Miguel, en tal mal estado, que no nos detuvimos á examinarlas y muchísimo menos á sacar un apunte gráfico.

zas artísticas (1). No nos extraña la creencia de este malogrado escritor, porque no conocería los monumentos, más ó menos bellos, que existen en las citadas Provincias que comparamos con las de Asturias, no en el número y calidad, sino en la analogía general, pues es muy natural que en las ermitas ó pequeños santuarios, cuales fueron todos los templos vizcaínos hasta la Edad Media, no puede desplegarse la grandeza arquitectónica que se ve en algunas iglesias asturianas, debido á que los moradores astures no tuvieron tanto apego á la independencia de su país, recibiendo á los visigodos que, huyendo de la dominación musulmana, buscaron refugio en sus montañas, construyendo durante dos siglos crecido número de fábricas religiosas, lo que no sucedió en Vizcaya. No obstante esto, excluyendo las iglesias de Naranco, de Lena, de Lino y de Santullano, de arte autóctono, hasta el siglo XII, las demás de Asturias fueron, como las vizcaínas, de pobre construcción y desnudas de ornatos (2), y aunque en aquella época hubo monasterios en la antigua Corao, las parroquias rurales no siguieron el estilo de aquéllos; los asturianos y vizcaínos vivían diseminados por los valles y colinas en pobres y pequeñas construcciones, sin la cultura, la riqueza y el espíritu de asociación y la excitación del sentimiento religioso. En los albores de la centuria duodécima las iglesias rurales asturianas imitaron en parte á las monacales con sus portaditas románicas, y las vizcaínas, más tarde, exceptuando la de Zuméchaga, se acomodaron á las de los monasterios de Navarra, la Rioja y Castilla, «adonde se dirigió la piedad de los vizcaínos», como ingenuamente confiesa D. Félix de Lagarminaga (3), ya que en el Señorío no había institutos monásticos que aportaran los elementos artísticos. De lo dicho se observará que queremos establecer analogía entre los monumentos de Asturias y de Vizcaya. Caracteriza á los primeros los ábsides rectangulares, como es general en los de los templos medioevales vizcaínos. Refiriéndonos á la ermita de San Miguel de Zuméchaga, único santuario en Vizcaya que conserve su primitiva construcción, vemos en la disposición de la tribuna la relación con las iglesias de Santa María de Naranco y

(1) *España.*—Asturias y León, pág. 216.

(2) Véase el estudio preliminar á los Monumentos de Avilés que D. Fortunato de Selgas publicó en el tomo XV de este BOLETÍN, pág. 2.

(3) Véase la nota 3.ª, pág. 45 de este volumen.

de San Miguel de Lino, separadas del resto por arcaturas sobre una escalinata, y sobre todo, no sólo en la disposición de la tribuna, sino también en su alzado y ornamentación con la ermita asturiana de Nuestra Señora de Sebrayo, que describe Madrazo, «con un pequeño vestíbulo, cubierto como en las iglesias del siglo IX y X, con el arco de su capilla apeado por dos columnas, con la ventana semicircular abierta á espaldas de la misma, cuyas columnitas, salomónica la una y cruzada de rombos la otra, ostentan capiteles adornados de toscas hojas y piñas, corriendo por encima una imposta profusamente labrada. A más de la puerta principal tiene la ermita á un lado otra muy estrecha» (1). Distínguese de la de Zuméchaga en que ésta carece de imposta y de carácter arquitectónico el tosco porche, la ventana del ábside de arco apuntado que nos revela fué construída en época posterior á aquélla, acaso del tiempo de San Antolín de Bedón, con arco ojivo y arquitectura bizantina. También se parece la ermita de Zuméchaga á la de Santa Eulalia (Asturias), con arco toral en su capilla, pero especialmente con la parroquial de Serantes (Orense), «edificada en la segunda mitad del siglo XII. Es de una nave y un ábside. Las columnas de la puerta principal adosadas á los codillos de las jambas tienen un capitel de entrelazados según el gusto bizantino. El ábside de planta rectangular con buena ventana románica, parroquia descrita por Vázquez Núñez (2). Las lacerías que se ven en el ábside de Zuméchaga son como las del ábside rectangular de la iglesia de Monterrey (Orense).

La ornamentación del arco toral y de la ventana de la ermita de Zuméchaga, como se ve en los grabados, es bizantina con motivos orientales, caracteres generales de los monumentos de los siglos XI y XII. Los follajes y entrelazados de los capiteles, de los fustes y de las impostas recuerdan el estilo lombardo, que se adoptaron con preferencia en la provincia Isla de Francia durante el Dominio Real y se extendieron por nuestra Península, cual lo indican los entrelazados y losanjes de algunos capiteles de los claustros de Silos, de San Benito de Bages (Cataluña), en las columnas de la portada de San

(1) *España.*—Asturias y León, pág. 294.

(2) *La Arquitectura cristiana en la provincia de Orense durante el período medioeval*, por D. Arturo Vázquez Núñez.—Orense. Imp. de Antonio Otero, 1894, página 43.

Andrés de Armentía (Alava); los tallos y hojas de las impostas de Zuméchaga encuéntranse en los capiteles románicos de la antigua Catedral de Pamplona, del claustro de Silos, de San Martín de Frómista y de otros edificios cristianos del principio de la Edad Media y aún más posteriores; las garras ó grifos de todas las columnas son similares á las de los monumentos del siglo XII; las piñas colgantes de uno de los capiteles de arco toral y de la ventana del ábside de Zuméchaga son análogas á las de los abultados capiteles de Santo Tomás de Cantorbery, en Avilés, atribuída por Madrazo al siglo XII, á las del Monasterio de Ripoll, á las de la iglesia de Santa María de Ágreda (Soria) y á las de la caballeriza del Emperador Alfonso VII en el Monasterio de Huerta (siglo XII); tal analogía nos induciría á fijar la época de la construcción de San Miguel de Zuméchaga á fines de la centuria undécima ó á principios de la siguiente, si no fuera por el arco apuntado que ostenta en el interior y en la ventana del ábside, que se empezó á usar en la segunda mitad del siglo XII al XIV, carácter peculiar del arte asturiano medioeval, que armonizó en sus iglesias la transición del estilo bizantino con el gótico, principalmente en Avilés y en Santa María de Villaviciosa, del siglo XIII; combinación que se observa en las portadas navarras de Cirauqui, de Puente la Reina y Sangüesa. Por lo tanto, la ermita de Zuméchaga nos presenta una obra de dos estilos que se amalgamaron del bizantino con el románico de transición de ojival.

¿Cuándo se levantó tan interesante monumento vizcaíno? Si sólo se atendiese á la descripción que de él hizo el citado Sr. Lecanda, no dudaríamos fuese en el siglo XI, pues dice que los arcos son de medio punto, sin duda por la ligera excursión á tan notable ermita. El Padre Llera, en la Revista mencionada, aunque «por su estilo románico, como dice, de transición ó gótico primario, bien pudiera pertenecer al siglo XII; pero por estar enclavada en un paraje rural del Norte de España, y por ofrecer semejanzas con otros monumentos de aquellos contornos, obras indudables del siglo XIV, parece más probable que pertenezca á esta centuria».

En las recientes excursiones arqueológicas no hemos visto monumentos que, atribuyéndolos al siglo XIV, se parezcan en su ornamentación á la de San Miguel de Zuméchaga, la que, según anunciamos anteriormente, es único ejemplar románico-bizantino existente en

Vizcaya que tenga los motivos orientales. Mucho agradeceríamos al Padre Llera nos indique cuáles son los monumentos que no menciona. ¿Qué fábrica cristiana ha visto, no sólo en Vizcaya, sino fuera de las Provincias Vascongadas, que, atribuída al siglo XIV, manifieste los entrelazados y losanjes, las hojas de acanto y de helecho que decoran los capiteles de Zuméchaga? Hasta ahora no hemos visto ni leído en historiador alguno monumentos de dicho siglo con tales caracteres; el más semejante es la iglesia de Santa María de Villaviciosa (Asturias), levantada en el siglo XIII por los cistercienses, con entrelazados, cintas y mascarones en los capiteles de la portada de arco trilobado, como el de la de Santa María de Galdácano. Aun suponiendo que el arte en Vizcaya se inició y desarrolló más tarde que en el resto de España, no se puede sostener sea de la centuria décimacuarta la ermita de Zuméchaga, cuando los elementos ornamentales son bizantinos, que obligan á llevar su construcción á la segunda mitad del siglo XII, lo más tarde; y cuando en 1379 empezó á ampliarse la bellísima iglesia de Santiago de Bilbao, en 1310 se comenzó el derruído templo de Santa María de la Atalaya de Bermeo, ambos del puro estilo ojival, y anteriormente, en la segunda mitad del siglo XIII, se construyó la antigua iglesia de Santa María de Galdácano, ya descrita y estudiada; según el estilo de transición al ojival, no hay lugar á duda de ningún género, que San Miguel de Zuméchaga es obra del siglo XII, por el arco apuntado del ingreso á la tribuna y por los de la ventana del ábside; aunque los motivos ornamentales sean bizantinos, que indican fecha anterior, el follaje serpeante de la imposta y arcos del ábside recuerdan los monumentos románicos de Navarra, la Rioja y Castilla, siendo obra de un artífice, cuyo nombre se ignora, que se inspiró en los edificios de estas regiones, mezclando el arte bizantino con las innovaciones ojivales y legando un ejemplar del arte vizcaíno, que resultó del navarro por un lado y del aragonés ó castellano del otro, ya por la posición geográfica, próxima á aquél, ya por las vicisitudes de su historia, que colocan á Vizcaya tanto á favor de los Reyes de las tres regiones, en tiempo de sus Señores D. Diego López de Haro y D. Lope Díaz de Haro, que figuran en los documentos de donaciones al Monasterio de Nájera y de otros centros monásticos.

Hemos dicho en el *Bosquejo histórico de la Arquitectura cristiana*

en Vizcaya, que el arte árabe fué exótico en el país vasco y contrario á la historia y costumbres eúskaras. ¿Cómo, pues, se importaron en el país del Señorío los motivos ornamentales de aquel arte? Es creencia general que los árabes no dominaron en Vasconia; pero ¿no pudo suceder, como en otros países, que los que se refugiaron en esta comarca huyendo de la irrupción agarena implantasen el estilo, que ya había adquirido notorio influjo, como en Asturias? No cabe otra solución para explicar el porqué de la ornamentación de los capiteles, impostas y fustes de las columnas de la ventana del ábside de la ermita de San Miguel de Zuméchaga. De aquí la importancia suma que encierra para la historia vizcaína, que esta página de piedra, conservada en tan apartada soledad, es dato elocuente de la relación que pudieron tener los vizcaínos, si no con los musulmanes, á lo menos con los moradores de la Iberia central ó de las provincias colindantes al Señorío, que dejaron impreso en algunos de sus monumentos los elementos orientales. Así lo demuestra la íntima alianza que D. Lope Díaz de Haro tuvo con el Emperador Alfonso VII, en cuyo reinado se desarrolló el arte románico, aportando los motivos bizantinos, que desaparecieron al iniciarseel estilo primario ojival.

Digno es, por lo tanto, conservar el único tipo del arte románico-bizantino; ya que la Comisión de Monumentos de Vizcaya está llena de generosos entusiasmos por restaurar los edificios de sus mayores, debe trabajar para que no se destruya el santuario, pequeño sí, pero notabilísimo de San Miguel de Zuméchaga, que es testimonio elocuentísimo de la historia del Señorío en la Edad Media.

ERMITA DE SANTA LUCÍA DE YURRE

Ya lo hemos dicho anteriormente; en Vizcaya, desde que se inició el Renacimiento, que causó cambio radical en las artes, y con el dinero procedente de América se ampliaron, reconstruyeron y modificaron, sino todas, la mayor parte de las iglesias del Señorío, una causa encontramos que pueda justificar tan despótica reforma. Las *cartas-pueblas,* por las que muchos pueblos fueron creados en villas, produjeron cierta centralización, aumentando, por lo tanto, la población y disminuyendo las aldeas; de aquí, que los que vivían alrede-

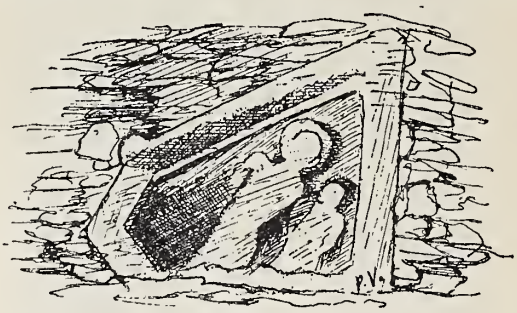
dor de las ermitas que sirvieron de parroquias rurales, abandonaran estos humildes y pequeños santuarios, estableciéndose junto á las nuevas iglesias, quedando aquéllas en el mayor abandono y á merced de la inclemencia del tiempo, que se encargó de destruir no pocas; pero las que se hallaban en los valles no eran suficientes para cobijar á los numerosos fieles, y obligaron á éstos ó á los patronos á dar más amplitud á las parroquias, dejando en muy pocas lo que ostentaba algún mérito artístico. Salváronse de este vandalismo las ermitas, que aún conservan los caracteres medioevales de su primitiva construcción la menor parte, y las demás destruídas, ya por lo endeble de su construcción, ya por el afán innovador y el extravío que imperó posteriormente.

Portada de la ermita de Santa María de Yurre.

La ermita de Santa Lucía de Yurre, en el barrio de Arratia, aunque siguió igual que casi todas las de Vizcaya, sin embargo, manifiesta en sus sillares el sello de la primera edificación. Al costado de Levante y bajo rudo porche, ábrese una portadita, formada por dos lisos y cilíndricos pilares, sin basa, que sostienen dos impostas, exornadas con ajedrezados la una, y la otra, además de estos motivos ornamentales, con líneas ondulantes. Sobre éstas apea el arco apunta-

do de tres baquetones y con una arquivolta exterior plana y ajedrezada. La portada del Oriente carece de mérito artístico, y en sus dovelas se ve impreso la reforma del Renacimiento. En su interior nada hemos visto que merezca la atención.

Como de todas las ermitas medioévicas vizcaínas desde su fundación, ignórase la historia de la de Santa Lucía de Yurre; es necesario conjeturar la época de su erección por los laboreados sillares, ornamentados con elementos del primitivo estilo románico, cuales son los dibujos ondulantes y los ajedrezados, y los del románico de transición, como el arco apuntado, combinación que hemos observado en los santuarios vizcaínos de la Edad Media, importadas de las próximas comarcas del Señorío, principalmente de Navarra, donde se prodigó el arco apuntado, que se convirtió en Vizcaya en trebolado al terminar el siglo XIII, como se ve en la antigua iglesia de Santa



Sillar labrado de la ermita de Santa Lucía de Yurre.

María de Galdácano. Los ajedrezados no indican época fija, cuando tales motivos son generales en los monumentos bizantinos y románicos; los dibujos ondulantes parecen revelar un arte rudimentario, tienen relación con los que ostentan los edificios bizantinos, pero lo que más nos indica el tiempo de la portada de Santa Lucía es el arco apuntado, que se comenzó á usar en la segunda mitad del siglo XII, y teniendo en cuenta que en Vizcaya se introdujo el arte más tarde que en el resto de España, fijamos la época de la portada á fines del citado siglo. Decimos la portada, porque un sillar que se halla adosado al muro, de mampostería, del costado de Oriente, nos hace conjeturar sea la ermita de época anterior. Según el grabado adjunto, representa el sillar, de forma trapezoidal y casi borroso, la

Virgen con el Niño Jesús al lado izquierdo, encerradas ambas efigies en el marco de la misma piedra. Es singular y característica la manera de representar á la Virgen, completamente distinta de las Vírgenes sedentes bizantinas. La rudimentaria y tosca factura, el plano-relieve y la forma acampanada del cuerpo de la Virgen, nos mueven á comparar las dos imágenes con los canecillos de la iglesia de San Vicente de Múgica, dados á conocer y estudiados en el número anterior de este BOLETÍN, restos que atribuímos al siglo XI; pero en estos canecillos vemos más relieve y plegado de paños, de que carecen los relieves de tan curiosísimo sillar, induciéndonos á creer sean anteriores á esta centuria, lo mismo que la primitiva ermita, pues en la piedra que hace de grada en la escalinata que conduce al pórtico, hemos visto una inscripción que cita Delmas en su *Guía del Señorío*, que no hemos podido leer por los desgastados caracteres de las letras, pero que parecen similares á las inscripciones de los sepulcros de San Adrián de Arguineta, en Elorrio, que son del siglo IX. ¿Puede atribuirse el mencionado sillar á esta centuria? No nos atrevemos á asegurarlo; quizá sea de la siguiente ó undécima y formase parte de un sepulcro ó fuese un ex-voto, ya que en las piedras que sacamos de los sepulcros que están debajo del pavimento del pórtico no vimos inscripción ni relieve alguno, y ni en el resto de la ermita encontramos restos de tan remota antigüedad.

PORTADA DE LA PARROQUIA DE GAUTÉGUIZ DE ARTEAGA

Posterior á la portada meriodional de la ermita de Santa Lucía de Yurre es la antigua puerta de la parroquia de Arteaga, distante cinco kilómetros de Guernica. Á cada lado de la puerta se levantan una pilastra lisa y rectangular con imposta, exornada con hojas rosadas, dos columnas con doble basa ática y garras y con capiteles de hojas lobuladas y volutas, en uno de ellos, sobre los que apea la arcada de cuatro arquivoltas en ojivas, exentas de adornos, único resto arqueológico de la primitiva iglesia. Por la analogía de los ornamentados con algunos de los de la antigua iglesia de Santa María de Galdácano, llevamos la época de la portada al siglo XIII, como lo indica también el arco bastante apuntado que caracteriza á los edificios del citado

siglo. Otra puerta tapiada, de la misma forma de arco, como la ventana gemela de encima, manifiestan el tiempo de la primitiva parroquia.

Inútil es indagar su historia, aunque se sabe el origen de Gautéguiz de Arteaga por la casa-fuerte que allí construyeron, en 798, Gonzalo Fuerte de Noreña y su hijo Fortín Ordóñez, y por la que levantó, en 914, García de Noreña y Gautéguiz, demolida esta última en el siglo XV por los banderizos Juan Alonso de Múgica y Pedro de Avendaño, reemplazándola la que edificó por mandato del príncipe Napoleón el arquitecto francés Mr. Conorechef y terminó Mr. Aucelet en el siglo XIX.

P. Pedro VÁZQUEZ, *Agustino.*

(Continuará).

Descubrimientos del Marqués de Cerralbo.

En las proximidades de Santa María de Huerta ha practicado el Marqués de Cerralbo una gran serie de excavaciones, obteniendo los resultados siguientes:

Descubrimiento de una ciudad celtíbera, que debe ser la verdadera *Arcóbriga*, y del pretorio de la ciudad romana en que se continuó aquélla. Dicho pretorio estuvo decorado con elegantísimas pinturas del siglo I, de las cuales se han salvado interesantes restos. Se ha encontrado también un hermoso capitel corintio en piedra. En medio de los cimientos hay piedras de mosaico y cerámica celtíbera y romana.

Hallazgo de dos castros, uno *ogmico* y otro *pelásgico,* anterior á los muros ciclópeos de Tarragona, y de una rarísima piedra de sacrificios humanos. El castro pelásgico está en término de Santa María de Huerta (Soria); lo demás en el de Monreal de Ariza (Aragón).

La excepcional importancia de estas conquistas arqueológicas y artísticas es de las que no necesitan encarecerse.

Anticipamos la noticia y reservamos los demás detalles para una información amplia y seria, que publicaremos en cuanto sea posible acompañarla de elementos gráficos tomados de las fotografías que se están haciendo.

El Monasterio de Aguilar de Campóo

(PALENCIA)

Antiquísimo, célebre y rico fué este monasterio, según quieren y dicen la tradición y la historia; á la magnitud de su fama corresponde ahora la de su ruína. Víctima del tiempo y de los hombres, aumentó sus males un absurdo litigio entre dos centros burocráticos que se disputan la propiedad. A bien que el pleito se fallará por sí mismo, pronta y definitivamente, por carencia de materia litigable. ¡Y para eso fué declarado *monumento nacional!*

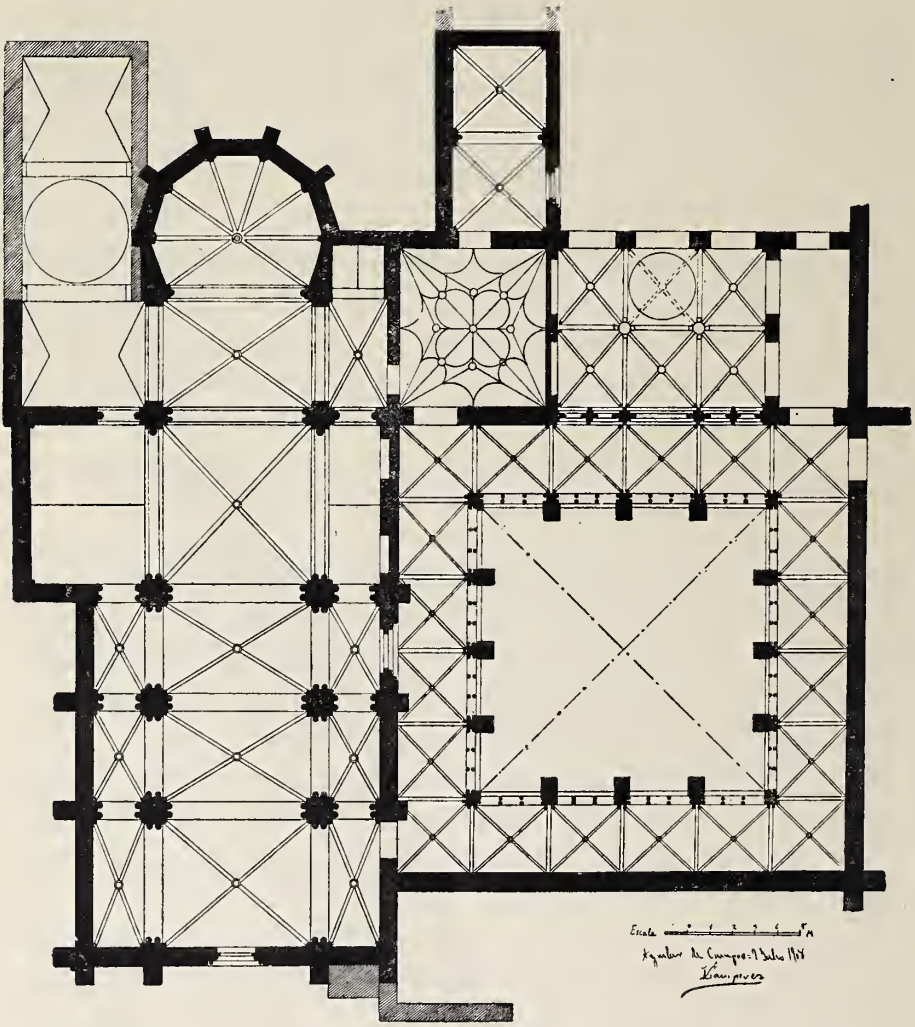
Á los comienzos del siglo IX, nada menos, se remontan las memorias de la existencia de un monasterio de canónigos regulares en aquel lugar. A fines del XI, la casa prosperaba y era rica, y no mucho después los premostratenses se apoderaron de ella con autorización del Obispo de Burgos, pero con protesta de sus ocupantes, que litigaron tenazmente hasta llegar á una transacción, hacia 1162, según consta en la bula del Cardenal Jacinto. Quedaron los hijos de San Norberto en posesión del monasterio, y con la protección de Alfonso VIII prosperó, fué poderosísimo y dominó en otros muchos. Después... ¿Para qué repetir la eterna historia de estas casas?

Queda hoy del monasterio de Aguilar de Campóo la iglesia y el claustro en ruinas y abandonados, y un gran conjunto de edificios que se emplean para diversos fines, bien diferentes á los originarios. Son todas estas últimas partes, obra insignificante de los siglos pseudo-clásicos. Las medioevales consisten en la iglesia, el claustro bajo y la sala capitular.

Dice el Sr. Assas, único historiador arqueólogo del monasterio aquilarense (1), que el claustro bajo fué edificado en tiempos anteriores á la ocupación premostratense, siendo Abad Leceninio, á fines

(1) *Monasterio ó Abadía de Aguilar de Campóo*, por D. Manuel de Assas.—«Museo español de antigüedades». Madrid, 1872.

del siglo XI ó principios del XII; que hacia 1209 se hizo la sala capitular, como consta en una inscripción de una columna de su ingreso (1) que dice: ERA·M·CC.XLVII·FVIT·FACTUM·HOC·OPVS ...



Planta del Monasterio.

DNICVS.; que el Abad premostratense D. Gonzalo reedificó la iglesia hacia 1213, según inscripción existente en la puerta: SVB ERA MCCLI FVIT CONSVMATA ISTA ECCLESIA; y que fué consagrada el 30 de Octubre de 1222 por D. Mauricio, Obispo de Burgos, según reza otra lápida colocada enfrente de la anterior. Como se ve, la

(1) Está hoy en el Museo Arqueológico.

historia *material* del edificio está completa; ¡lástima que en alguno de sus puntos sea tan dudosa!

Dolor grande produce la visita á la iglesia monasterial de Aguilar. Bóvedas hundidas, sepulcros abiertos, fragmentos esparcidos, cascotes, hierbas parásitas por todas partes, abandono y profanación: tal es lo que se ve allí. Es una no pequeña basílica de tres naves, con

Interior de la iglesia del Monasterio.

otra de crucero no señalada en planta más que en el lado del Evangelio por un avance sobre la línea lateral; tres ábsides (1), precedidos de sendos tramos, cuadrados los laterales y octogonal el del centro, con la extraña disposición de comenzarse en planta el polígono por dos lados divergentes, lo que hizo escribir á Quadrado que

(1) Falta el del Evangelio, substituído por una gran capilla greco-romana.

tenía forma de *herradura*. Los pilares son de disposiciones variadísimas; todos los de los pies de la iglesia hasta los dos torales correspondientes á esa parte son de núcleo cruciforme, con dobles columnas en los frentes y otras en los codillos; los torales más cercanos á la cabecera carecen de estas columnas angulares; los de los arcos de ingreso á los ábsides laterales, son simplemente esquinados, y los del central esquinados al frente y con columnas en el ingreso. No son más armónicos los embovedamientos. Desde luego, hay que señalar que la cabecera, á partir de los machos torales, tiene mayor altura que el crucero y los pies; después se observa que tienen medios cañones de arco apuntado los brazos del crucero, y el ábside de la Epístola; bóvedas de crucería con nervios diagonales (de tres baquetones) todos los tramos de las naves, y el ábside central; y otra análoga el crucero. Todo el sistema de contrarresto es de gruesos contrafuertes exteriores. Las basas son áticas, sobre banco ó zócalo octógono; los capiteles de los tramos últimos son de hojas y algunos tienen entrelazos. Los de los machos torales de la cabecera faltan en su mayoría; un ilustre señor se los trajo á Madrid, poniendo en su lugar tacos de madera, y están hoy en el Museo Arqueológico Nacional; son de *historias* sagradas, hermosísimos.

Por el exterior, la fachada principal tiene una puerta de columnas acodilladas, con capiteles de hojas picudas, y archivoltas de medio punto baquetonadas; recios contrafuertes con indicación de las tres naves internas, ventanas semi-románicas y remate de una buena espadaña de cuatro huecos apuntados (la torrecilla adjunta es relativamente moderna). Lateralmente, tiene buenas ventanas entre contrafuertes.

Esta descripción nos dice que la iglesia del monasterio de Aguilar es de *transición*, si se la considera en conjunto; pero yo veo en ella tales inarmonías, que me inclino á creer que es obra ejecutada en tiempos diferentes. Paréceme que el crucero y los dos ábsides laterales son partes aprovechadas de una iglesia románica de mediados del siglo XII, anterior, por lo tanto, á la ocupación premostratense; me lo prueban la diferencia de altura general ya citada, los machos no preparados para las crucerías, los cañones seguidos, los capiteles con *historias*. A la obra de 1213-1222 pertenecen los tramos de los pies, las bóvedas de los ante-ábsides, el central de éstos, con sus largas

ventanas con tracería, la bóveda del crucero, cuyos nervios salen de los machos torales más orientales de un modo impensado. La dualidad es evidente; hay allí mezcla de obra románica aprovechada, ojival *transitiva* y ojival algo más avanzada. Así es que el conjunto no pertenece á *escuela* ninguna, aunque en los tramos de los pies se acerca algo á la cisterciense.

Claustro del Monasterio.

A ésta pertenecen abiertamente el claustro y la sala capitular, con tales caracteres de época, que admira que Assas diga que las cuatro alas de aquél son obra del final del siglo XI ó de principios del XII, anteriores á la ocupación premostratense. Quien haya visto un claustro monasterial del Císter, en el tipo de los de Poblet y Tarragona, es decir, en el de Font-Froide, ha visto el de Aguilar. Galerías con bóvedas de crucería muy peraltadas: podio corrido, arquería de medio punto sobre columnillas gemelas, cobijada bajo un arco de descarga por tramo: tal es el claustro. No es menos típica la hermosa

sala capitular, abierta á aquél por una puerta flanqueada de dos ven tanas por lado, con seis compartimentos, cuyas bóvedas apean dos columnas cilíndricas con columnillas adosadas. También en estas partes entró el *centralismo*, trayéndose á Madrid ocho pares de estupendos capiteles, con historias unos, con hojas, follajes, fantasías, etc., etc., los otros. A bien que no estuvo mal pensada la acción, pues los que quedaron han sido y son objeto de rapiñas y destrozos que causa vergüenza reseñar (1). Aún quedan algunos de lo mejor de la época y del estilo; obras maestras de unos cinceles que hacían con sin igual maestría los follajes de escuela *cisterciense*, los entrelazos *silenses* y la flora con acento clásico de la escuela tolosana.

Ingreso á la Sala Capitular.

El claustro y la sala capitular son contemporáneos. Su estilo está conforme con que sean hechura del año 1209, que dice la inscripción arriba citada. Mas entonces, hay que sentar que son anteriores á la iglesia, y el hecho, si no absurdo, es extraño, pues son aquellas partes, en general, posteriores á los templos, como accesorias. En Aguilar

(1) Algunos han sido vendidos por quien ningún derecho tenía á ello; otros son objeto de mutilaciones periódicas, pues las mujeres de los contornos han descubierto que la arena que de ellos se obtiene raspándolos, ¡es magnífica para fregar los suelos!

habrá que suponer que los premostratenses, hechos dueños del antiguo monasterio hacia 1162, utilizaron la iglesia románica existente y le adosaron el claustro y la sala capitular, construídos de nuevo; y más tarde, entre 1213-1222, emprendieron la reforma de la iglesia. Acaso así se explicará la asimetría del crucero (1).

De las obras medioevales consérvanse aún, muy maltrechas, la sacristía con bóveda estrellada del siglo XV ó XVI; un local anejo, de *transición,* con crucerías, y los muros del refectorio y bodega. De los arcos y columnas de ésta, que cita Assas, nada queda ya. Maltrechas he escrito, y no sólo por culpa del tiempo y del abandono, pues ya en el siglo XVII ó XVIII, al rehacer las grandes edificaciones conventuales, se utilizaron la sala capitular para una gran escalera (para lo cual rompieron una bóveda y empotraron los tiros), y parte de la nave baja de la iglesia para otra de subida al coro alto. Con error manifiesto dice Assas, que esta escalera es la *primitiva* del monasterio; verdadero lapsus arqueológico inexplicable en tan docto anticuario.

Ruina pintoresca, venerable é interesantísima, el monasterio de Aguilar de Campóo hace soñar al poeta, avergonzarse al patriota y estudiar al arqueólogo, que puede ver allí las luchas de *escuelas* y la imposición de las más poderosas, por su poder monástico, sobre las que no lograron serlo tanto: de la de San Bernardo sobre la de San Norberto.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA,
Arquitecto.

(1) Exactamente, y por igual causa de la que aquí se supone, resultó asimétrica la Catedral de Pamplona.

ESCULTURA EN MADRID

desde la segunda mitad del siglo XVI hasta nuestros días.

I

Rápida ojeada á la escultura castellana de diversas épocas.

Hace algunos años era casi desconocida en absoluto la historia de la escultura española en la mayor parte de sus principales períodos anteriores á los fines del siglo XV.

Los datos sobre algunos artistas consignados en el Cean Bermúdez; monografías, más eruditas que de crítica estética, publicadas en el Museo Español de Antigüedades; los detalles englobados en las descripciones de los monumentos arquitectónicos españoles; lo que se indica al paso en los viajes de Pons, en los trabajos de Bosarte y en el resumen de Caveda; los bien escritos capítulos de la Iconografía de Carderera; los estudios de Parcerisa y varios artículos dados á luz en diferentes localidades, componían todo el caudal de nuestro conocimiento de las efigies labradas en España.

Hoy se encargan á la vez la fortuna y la labor de los sabios de suplir estas deficiencias notadas en nuestras bibliotecas. De día en día se descubren más formas, esculpidas en muros, portadas y capiteles que van dibujando los términos de la serie formada por todo lo creado en estas ramas de la actividad humana, desde los primeros períodos de la Edad Media á los albores del Renacimiento, y á medida que aumenta el católogo de los objetos conocidos, se enriquece la bibliografía española de esta rama del saber.

A falta de un tratado completo y extenso, poseemos ya, á la vez, algún ensayo muy estimable de curso elemental de esta ciencia, como el de D. Elías Tormo; monografías de distintos períodos, como antes las poseímos, de monumentos, y el ensayo de historia premiado por la

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Breves y todo como son la mayor parte de las susodichas monografías, se ha prestado con ellas un grande é inapreciable servicio á la historia de la escultura española, porque es cien veces más difícil y más útil formar síntesis, aunque sean de las más detestables, con estudios de objetos dispersos y extendidos sobre toda la superficie del país, que hacer críticas analíticas de las más altas y profundas sobre lo ya escrito, ó completar lagunas de los cuadros trazados.

Las memorias en que se describen las efigies y relieves de diferentes épocas no han aparecido en forma que guarde relación con la sucesión serial de aquéllas. No hace aún muchos días se publicó la que en orden lógico debe ponerse la primera, la intitulada *Escultura hispano-cristiana de los primeros siglos de la Era*, por D. José Ramón Mélida, en que se hace realmente el inventario de las labras que pasaron en la Península de la antigüedad clásica al mundo cristiano sobre los sepulcros guardados todavía en diferentes comarcas.

Analízanse, y se representan por el fotograbado en el interesante cuaderno, los sarcófagos de Ampurias, de Santa María del Mar de Barcelona, del *manso* ó granja de *Feliu*, del Museo de Valencia, de la Colegiata de Covarrubias, varios de Gerona, el del Museo Arqueológico de Barcelona, los de Denia, una casa de Córdoba y Santo Domingo de Toledo, el de Astorga en el Museo Arqueológico Nacional, dos guardados en la Real Academia de la Historia, los de la cripta de Santa Engracia de Zaragoza, el de la portada de Tarragona, el de Martos en la provincia de Jaén, el perteneciente al Museo Arqueológico de Sevilla, los de la Puebla Nueva de Toledo, de la iglesia de Santa Cruz de Ecija, de Alcaudete y de Bribiesca, haciéndose referencia á otros no representados, como el pagano de San Pedro de Huesca, el de Mérida en el Museo de Badajoz, el fragmento de Torre del Greco y algunos más.

En la escultura de los veintiseis sarcófagos estudiados en la monografía, se reconoce la transformación de este arte en España desde el siglo III al VIII, anunciando ya los que se presentan más degenerados desde el buen dibujo clásico, las líneas de los relieves de Santa María del Naranco y otras obras de la misma época, ó de fecha próxima por lo menos.

Los *clípeos de la precitada* iglesia asturiana y varias representacio-

nes en iglesias de la misma comarca ó de algunas provincias, marcan un momento de transición, desde el cual comienzan poco á poco á extenderse las efigies de hombres, animales realistas, mónstruos y plantas por los capiteles y las cornisas de los templos. El arte nacional, que no muere en ningún período de nuestra historia, recibe de cuando en cuando impulsos del exterior que le vivifican en parte y en parte se adaptan á su especial modo de ser.

Un análisis detenido de las infinitas formas creadas entre la centuria undécima y los comienzos de la décimotercera, revela claramente al que no se contenta con puntos de vista demasiado generales, que desde San Pedro de Villanueva, Corao y cien localidades cántabras, hasta la larga y sinuosa línea que pasa desde Salamanca á Avila, Segovia y Soria, hay infinidad de esculturas inspiradas en objetos ó tradiciones del país y que no han podido ser importadas de naciones extrañas en que imperan otras floras y otras leyendas.

Esto es lo que hemos tratado de mostrar en nuestro ensayo de *Escultura románica en España* y en gran parte también en el libro *Portadas artísticas de monumentos españoles.* Hay un ambiente en España para el desarrollo de la escultura formado desde las postrimerías de los tiempos clásicos, ambiente que se ha modificado con arreglo á las diferentes vicisitudes por que el país ha pasado, en el cual han introducido nuevos elementos de vitalidad influencias de fuera, como llegan á todos los países, y que ha dado en todos los períodos creaciones fecundas en genialidad como le sigue dando en los tiempos presentes.

Las figuras humanas huyen luego en el período del XIII al XV de los capiteles, donde se hacen muy diminutas ó desaparecen, y se refugian en las portadas y los monumentos funerarios que componen el rico museo de la escultura castellana; y es digno de notarse que mientras en los exteriores de templos se advierte bien la influencia de artes extranjeras, en las líneas de las efigies yacentes y en los relieves y estatuíllas de las tumbas se acusa el carácter del arte español, cual si aquéllas fueran retratos y las escenas en que intervienen éstas se hubieran copiado directamente de la realidad.

En uno de sus últimos escritos reconoce *Emile Bertaux* (1) que en el sarcófago de D.ª Blanca, encerrado en el fondo del panteón de

(1) E. Bertaux: *Gazette des Beaux-Arts*-XLI-3.e Période, pág. 94.

Santa María la Real de Nájera, se representa primero que en otro monumento alguno el duelo por la muerte del personaje en el mismo palacio habitado en vida por aquél, y no en la ceremonia de los responsos ó en el cortejo fúnebre; afirma también que estas representaciones se extendieron mucho en Castilla en fecha anterior á su introducción en tierras de la corona aragonesa y de la Gran Bretaña (1); y basta leer en nuestra Historia las recíprocas influencias que estuvieron ejerciendo siempre y en todos los órdenes de la vida, uno sobre otro, los dos grandes reinos peninsulares y las íntimas relaciones que tuvimos con Inglaterra en diferentes períodos, del 1200 al 1400, para tener la certidumbre que de las provincias de Logroño, Soria, Guadalajara y Cuenca pasaron las líneas y relieves de las tumbas á las de Zaragoza y Teruel y que de la comarca entera pudieron trasladarse algunas á las mismas islas británicas, y no que los aragoneses tuvieran que irlas á buscar necesariamente á Francia, como supone el sabio escritor francés antes citado (2) en hipótesis muy falible.

Al Norte de las tierras palentinas se forma desde Aguilar de Campóo hasta Carrión, Villasirga y otras localidades una verdadera escuela de imagineros de enterramientos, cuya historia está escrita en las obras que han llegado hasta nosotros, ya que no se halla consignada en documentos de los archivos. Tanto el antiguo y célebre monasterio de la primera población que acabamos de nombrar, como su vetusta parroquia, están llenas de tumbas, á algunas de las cuales va unido el nombre de Antonio de Carrión, y aquellos rostros de los bultos yacentes y la energía con la ingenuidad que neutralizan la tosquedad del dibujo de muchos detalles, son genuinamente castellanas. En Villasirga hay un cortejo fúnebre en la tumba del Infante Don Felipe, con todo el sello de haberse copiado directamente de los formados en la región en aquella época, y basta comparar lo mismo los monumentos de factura más primitiva que los de dibujo más correcto para advertir que hay en los segundos el perfeccionamiento de los primeros, que todo tiene sabor á sociedad castellana y que hasta los mismos escultores de procedencia extranjera se adaptaban pronto á estas condiciones y tomaban el sello del país á poco de trabajar en este suelo.

(1) E. Bertaux: Ibid pág. 95.
(2) E. Bertaux: Ibid.

La personalidad de nuestras estatuas y estatuíllas estriba durante varios siglos precisamente en esto, en hallarse para todo en el ambiente que se respira, no en las particulares inspiraciones de unos ú otros individuos; así tiene sólo franco sello extranjero lo enviado desde fuera ó lo hecho lo mismo por españoles que extraños al acabar de avecinarse en la Península después de educarse fuera. En todos aquellos de diferentes épocas, para los que se conocen muchas obras y sus fechas, se observa la misma transformación que se marcó luego muy bien en Diego de Siloe; comenzó éste labrando delicadezas italianas y concluyó haciendo vigores españoles. Para aplaudirlo ó criticarlo á gusto de los sectarios de diferentes escuelas, hay que reconocer que la escultura de estas tierras tiene un carácter propio y ha sido fecunda en creaciones.

Desde los tiempos clásicos hasta el fin de los medioevales ha existido siempre en nuestro país atmósfera para el desarrollo del arte á que ahora consagramos nuestra atención. Hemos importado mucho, es claro, de Francia en primer término, por ser la más próxima, y de otros países, con los cuales hemos estado á veces en más íntima relación que con nuestros vecinos; pero lo importado se ha puesto aquí siempre en contacto con elementos castizos, con los cuales había de componerse, y con ambiente muy propio, al cual había de adaptarse, dando la resultante de un arte nacional que en el centro de España, por lo menos, tiene rasgos distintivos bien señalados. El que viene á buscar las muestras de unas ó otras influencias, claro es que las encuentra, pero es necesario que cierre los ojos para que no se dibuje en su retina la prueba fehaciente de las demás.

A lo largo del período se fué produciendo el paso de los temas obligados á la mayor libertad en la elección de asuntos; así como se cambiaron los relieves incorrectamente dibujados del sepulcro de D.ª Blanca en Nájera, de Don Felipe en Villasirga y de Esteban Domingo en la Catedral de Avila, en las figuras más proporcionadas y de mejor modelado de la tumba de D.ª María de Molina en Valladolid, de los enterramientos de la Catedral vieja de Salamanca, del monumento funerario del Obispo Fontecha en Burgos, y de otros varios del siglo XIV.

La ceremonia eclesiástica de los responsos, el cortejo fúnebre con plañideras desgreñadas ó magnates en hopalanda de luto, el alma

1

2

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

BURGOS: Catedral

Repisas polícromas de la capilla de Santa Catalina

ó antigua Sala Capitular en el claustro

elevada sobre una sabanilla por dos ángeles, cedieron su lugar á las adoraciones de Reyes, la Circuncisión del Señor, la Anunciación y cien representaciones piadosas ó humanas que adornan las tumbas de D.ª Elena, del canónigo Alonso de Vivero en Salamanca, de la Infanta Doña Berenguela, en la clausura de Huelgas, y de muchas más labradas entre el 1300 y 1400.

El carácter morisco, ó en términos más precisos, *nazarita*, que domina en las tumbas castellanas del siglo XIV, según Emile Bertaux, se acentúa sólo en algunas, como la susodicha de Vivero y la de Fernán Gudiel en Toledo, extendiéndose sí al llegar el XV con líneas del mudejar en las poblaciones castellanas de tierra llana como Olmedo, Mejorada, Cuéllar y algunas más de condiciones análogas.

Hay además algunos relieves en los sarcófagos del período llamado gótico, cuya originalidad es indiscutible, y sólo por dejarse arrastrar de la fuerza de las generalizaciones se comprende que hayan prescindido de ellos los que publican estudios sobre diferentes extremos de nuestro arte funerario. Uno que se ha salvado y puesto en el sepulcro rehecho de D.ª María de Molina, en las Huelgas de Valladolid, representa el acto de entregar la Reina á las monjas Bernardas el acta de fundación de su monasterio, y dicho se está que el asunto no ha podido ser copiado de otro alguno.

Lo mismo que se ve en estos relieves de tumbas se observa en grupos escultóricos separados de portadas y sepulcros. El claustro de Burgos y las capillas que á él se abren son un rico museo donde se guardan alguna efigie con todos los caracteres del arte alfonsí del XIII, como las llamadas de Don Fernando el Santo y Doña Beatriz de Suavia, y muchas bien determinadas del XIV á media altura en los ángulos de las galerías, bajo los arcos dibujados en el muro, y en las ocho repisas de la capilla de Santa Catalina, que son un documento de primer orden.

Sábese que este recinto fué construído para sala capitular desde 1316 á 1352, y con las fechas señaladas por su construcción armonizan las que han de atribuirse á las susodichas repisas polícromas que representan en su gran mayoría escenas de los días de Alfonso XI, consignadas algunas en la crónica de este Rey.

Las repisas primera á cuarta están enlazadas entre sí como episodios diversos de la misma historia ó crónica de reinado; y desde éstas

pasan á las quinta, sexta y séptima elementos que las ponen en la misma época ó las caracterizan por verse en ellas habitantes de la misma comarca. La octava es ó un simple capricho de ornamentación ó una leyenda fantástica, y sólo tiene en común con las anteriores varias de las prendas que visten los dos monstruos ó centauros con cabeza el uno de hombre, y el otro, de mujer, que la componen.

Responde bien la primera al pasaje de la crónica de Alfonso XI, en que se refiere que *Albohacen de Marruecos* mandó una Embajada al Rey de Castilla, que había de ofrecerle además *espadas guarnidas de oro y piedras.* Uno de los islamitas besa, rodilla en tierra, la mano del Monarca cristiano, y los demás llevan las espadas con empuñaduras ricas, de acuerdo con lo que en el precitado documento se dice.

Los dos personajes, cortesanos ó servidores de Don Alfonso, uno con maza, que están á su espalda, presentan luego gran semejanza por la disposición de sus cabellos y barbas, por los rasgos de sus rostros, por la disposición del manto, los ropajes y colocación de las manos, por los objetos que muestran en éstas, con los que en la repisa segunda, que ocupa la parte inferior de nuestra primera fototipia, se hallan frente á una joven de cabello suelto, cabeza coronada de flores y un perrillo en sus brazos, que recibe con interés la ofrenda que parecen prontos á hacerla ó la noticia que van á darla.

De ésta á la tercera pasan las damas con guirnaldas también que en aquélla figuran. Hay aquí una Princesa con toca y corona de cuatro florones y un leoncete en su regazo, que vuelve la cabeza mirando amorosamente á un personaje sentado á su lado, con turbante en su cabeza. A derecha é izquierda permanecen de pie las damas y los varones de las dos anteriores repisas, determinando esta escena como una continuación de la anterior.

Las analogías de ésta con la cuarta están en las Reinas que ocupan respectivamente el centro de cada una: el mismo rostro, el mismo tocado, igual corona, análogas vestiduras. Diferéncianse, sí, en que aquélla tiene en su regazo un leoncillo, emblema quizá de la alta alcurnia, y la segunda un perro, que pudiera serlo de fidelidad conyugal. Un detalle, que podrá ser casual, no debe, sin embargo, pasar inadvertido; la segunda figura presenta más acentuado el seno que la primera, y los pliegues de su túnica están más acusados.

En esta cuarta repisa la augusta dama lleva en su mano una

3

4

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BURGOS: Catedral

Repisas polícromas de la Capilla de Santa Catalina

ó antigua Sala Capitular en el claustro

5

6

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BURGOS: Catedral

Repisas polícromas de la Capilla de Santa Catalina

ó antigua Sala Capitular en el claustro

7

8

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

BURGOS: Catedral

Repisas polícromas de la capilla de Santa Catalina

ó antigua Sala Capitular en el claustro

rama florida, y á sus lados avanzan dos jinetes con el capiello del XIV, que viene uno lanza en ristre contra el otro que la levanta en alto y protege al mismo tiempo su cuerpo con el escudo. ¿Justa en fiestas reales ó Juicio de Dios? Razones hay para decidirse por una ú otra interpretación, y razones hay también para oponerse á cada una. Los combatientes no luchan ciertamente con armas de cortesía, y la actitud de la Princesa no es, por el contrario, la de hallarse sometida á una decisión por su debatida honestidad.

Las dos composiciones de nuestra tercera lámina son francas luchas de caballeros con leones que se lanzan sobre sus corceles, con la diferencia de ir el uno protegido por el capiello y la armadura de placas y llevar el otro guirnalda de flores en la cabeza. En la primera de la cuarta fototipia se destaca en primer término otro león grande y robusto, derribado, vencido y á punto de ser muerto por dos individuos del pueblo, que uno le clava un puñal y otro le golpea con un hueso que parece un *femur* de équido por su forma.

¿Son en parte episodios del reinado de Alfonso XI y en parte representaciones de cacerías y variadas costumbres de la época? Esto es lo que debe deducirse de la fácil interpretación de la primera y del enlace y relaciones en que con ella se encuentran las demás. Su interés, como documento histórico, es grande y no es menor el que tienen desde el punto de vista de la indumentaria y el artístico.

Es notable en ellas el contraste entre el dibujo de las formas humanas y el de las animales, siendo siempre muy superiores las primeras. En los hombres y mujeres hay actitudes naturales, expresión, movimiento que excede en lo justo al de las demás obras de la época, buena composición dentro de la necesidad de acomodarla sobre aquéllas superficies. Los caballos no parecen, en cambio, seres reales y sí juguetes de madera ó cartón. Los leones tienen á medias rostros humanos y pudiera estimárseles como símbolos si no estuviera bien claro el carácter realista de las cacerías en que se les ha puesto.

Las figuras han sido policromadas de nuevo en fecha difícil de precisar, como ya debieron estarlo desde los primeros momentos de su labra, y en la segunda aplicación de color se les ha hecho perder algo de la delicadeza de sus líneas. La finura de sus actuales formas, declara la que debió ser en su primitivo estado, y sus buenas proporciones, dentro de las dominantes del 1300 al 1400, las pone en

preeminente lugar entre las obras de la época. Compárense con los relieves, que no dejan de ser expresivos, del claustro de Barcelona, de la puerta de San Ibo de la misma Catedral, y de las galerías de Santas Creus, y se reconocerá su gran superioridad sobre éstos.

Entre las estatuas reales ó supuestas de Don Fernando y Doña Beatriz, hechas muy probablemente á fines de la décimotercera centuria, los grupos de las esquinas del claustro y las lindas figuritas de la capilla de Santa Catalina se advierte, á la vez, algo de continuidad en las formas, que van derivando lentamente de unas á otras, y bastantes contrastes, lo mismo en la factura que en detalles de indumentaria, viéndose primero el manto de las varoniles sujeto por el *fiador* y caído luego simplemente sobre las espaldas, así como en las de las damas puede observarse la sustitución del extraño y alto tocado de Doña Beatriz por la toca flotante y la corona de cuatro florones.

Todas estas esculturas tan variadas de asuntos y líneas que pueblan muchos de nuestros monumentos desde el 1250 próximamente al 1500, merecerían un estudio sistemático detenido, que está todavía por hacer, por más que abunden los materiales dispersos en numerosos libros de nacionales y extranjeros.

En las obras que han llegado hasta nosotros de la transición del siglo XIV al XV, se marca bien esa indisciplina que caracteriza nuestras creaciones de diversas épocas, mostrando á la vez la gran independencia de los artistas españoles, que no se sometían ya en anteriores siglos, como no se someten ahora, á direcciones impuestas, y la compleja supersposición de influencias que llegaban de muy diversos orígenes. Esta indisciplina hace tan difícil caracterizar aquí un período, como falsas las amplias generalizaciones fundadas casi siempre en los datos de un solo orden, con olvido de los demás.

Dentro de la Catedral de Toledo, y en su capilla de los Reyes nuevos, se guardan los bultos yacentes de los dos Enriques II y III y de sus respectivas esposas, tan rudos de formas y tan interesantes en nuestra historia artística. En Santa María de Nieva hay el claustro del antiguo convento de Dominicos, de capiteles llenos de *historias,* cual si pertenecieran á un monumento románico, y la portada de su iglesia con una arquivolta poblada de muertos que salen desnudos de sus sepulcros en cien actitudes, siendo ambas fábricas de las construídas bajo el patronato de Enrique III y Catalina de Lancaster.

Hiciéronse las efigies de los cuatro monarcas entre los últimos años de la décimocuarta centuria y los primeros de la décimoquinta; construyéronse el claustro y la portada de la iglesia de Nieva después de 1392, en que se encontró la imagen de la Virgen en aquel lugar, y debía estar ya terminado el primero á la muerte de D.ª Catalina. Son, por lo tanto, coetáneas las estatuas reales y las cien expresivas figuritas que se agrupan sobre los capiteles y el ingreso, y hay, sin embargo, en la apariencia, siglos de distancia entre unas y otras por el pensamiento y la factura.

Las separaciones pudieran en general explicarse por dos órdenes distintos de razones: por el mayor primor con que se hicieron en el XIV las estatuíllas pequeñas que las estatuas de tamaño natural; por revelarse en las primeras la influencia de un artista del país, y acusar, tanto los asuntos de las escenas que componen las segundas como el tipo de la ornamentación, el trabajo de manos inglesas. Mas no es posible tampoco dar un gran valor á estas interpretaciones, porque aquí no son de superior dibujo los relieves del claustro sobre los bultos funerarios, ni todos aquéllos fueron indudablemente ejecutados por imagineros británicos.

Hay sí que reconocer, que en este período, como luego en el curso del XVI, se asociaron en España en cada momento obras de muy variados géneros, declarando los contrastes de gustos de las diversas comarcas, de las distintas ciudades y hasta de cada una de las clases sociales y aun de las familias de magnates. La más rica libertad ha imperado en nuestro arte, como imperaba en nuestra historia castiza é instituciones. Somos una raza llena de independencia y por lo tanto de personalidad y de vida, á despecho de lo que piensen los pesimistas y los que ven todas las cosas del color de su inapetencia.

Desde este momento de transición en que disminuyó, sí, algo la fecundidad creadora, fué creciendo rápidamente la extensión y la importancia de la escultura castellana que había de llegar á la altura reconocida por todos en el siglo XVI. Después del 1400 se hacen los innumerables y hermosos sepulcros que llenan la capilla de Santiago y gran parte de los pertenecientes á la de San Ildefonso en Toledo; muchos de los que se extienden á lo largo del claustro de Burgos; el del Cardenal Anaya y sus deudos en la capilla de su nombre en Salamanca; varios de los que ocupan la porción más obscura del cruce-

ro de la Catedral de Avila; los más antiguos de la capilla de los Bedmares en Sigüenza, y cien más. Desde la misma fecha comienzan á llenarse nuestros templos de delicadas imágenes en los retablos y de sillerías primorosamente talladas en los coros, comenzándose por la de León en la Catedral y cerrando el período la baja de la Catedral de Toledo, de un lado, y las de Plasencia y Zamora por otro.

Entonces nacen en la piedra esos rostros delicados, casi de niños en su mayor parte, y esos cuerpos intencionalmente alargados para darles esbeltez é idealidad que presentan las estatuas yacentes ú orantes de D. Alonso Carrillo, D. Juan de Luna, el caballero Valderrábanos, D. Martín de Arce, D. Juan de Padilla y el Príncipe don Alonso, representaciones en su gran mayoría de adolescentes sacrificados en las guerras de Granada, para los que pudiera pensarse que hizo unas formas especiales la escultura patria; y en contraste con estas creaciones que inspiran melancólica poesía, se extienden por muchos lugares, y muy especialmente sobre los arcos del triforium de la Catedral de Burgos, en número inconcebible, cabezas expresivas y bien modeladas, que merecerían ser reproducidas todas para un museo de rostros de la época y del país, útiles para la historia del arte y de la sociedad ó la raza española, que parecen algunas recuerdos cariñosos, y son muchas caricaturas lapidarias del período, como luego las había de hacer escritas *D. Francesillo de Zúñiga* en su *Crónica burlesca de Carlos V.*

Es necesario pasar distraído á la vista de todo esto para afirmar que la escultura no ha tenido en España en general, y muy en singular en Castilla, tanta importancia como la pintura. La afirmación se explica, sin embargo, sin dificultad alguna, y saltan á la vista las razones de la alucinación de los que sientan tal doctrina. El rico conjunto de los grandes cuadros nacionales se aprecia visitando cómodamente un museo; el grandioso catálogo de las estatuas, estatuíllas y relieves de todas las épocas repartidas por la Península, exige la visita á muchas localidades y la investigación minuciosa, para que no pase inadvertido, como á veces pasa, lo mejor que en ellas se encuentra.

Al finalizar el siglo décimoquinto quedaban representadas dos grandes direcciones de la escultura en Castilla por Gil de Siloe y Pablo Ortiz, autores respectivos de los sepulcros de la Cartuja de Mira-

flores en Burgos y de los que ocupan la capilla de D. Alvaro de Luna, en la Catedral de Toledo.

Ninguno de los trabajos hechos por los mismos años aventaja en riqueza á las tumbas de Don Juan I y Doña Isabel de Portugal ó á la del Príncipe Don Alonso, que el primero de los dos escultores citados llenó de estatuíllas, de escenas de la vida natural, de escudos con ángeles ó leones tenantes, de cien filigranas primorosamente ejecutadas. La labor del segundo contrasta rudamente con la del anterior por su austeridad, destacándose sólo el bulto yacente sobre las urnas sobriamente decoradas y en la esquinas de éstas las figuras de Caballeros de Santiago ó monjes de rodillas.

Estas corrientes artísticas que habían llegado á tomar carta de naturaleza en el país y á presentarse fuertemente marcadas con el sello del mismo, iban á ser en breve desviadas de su cauce por otras corrientes de diferentes procedencias, destinadas á fundirse en un arte espléndido, atractivo, lleno de variedad en sus detalles y algo monótono en su plan general, cual si se subordinara su espíritu á las influencias eruditas que se extendían al mismo tiempo por toda Europa y se dejara, en cambio, plena libertad á los ejecutantes para elegir las joyas con que debían adornarle.

La primera mitad del siglo XVI, en que se produjo esta transformación, fué época de gran movimiento para la escultura en ambas Castillas. Maestros llegados de Flandes é Italia y españoles educados en el extranjero, trabajaban en competencia en catedrales, monasterios, palacios de príncipes ó magnates y casas particulares.

Ingresos de templos como cien de Salamanca y diferentes poblaciones, fachadas de alcázares reales en Toledo y Granada, lindas portadas de edificios diversos, patios tan espléndidos como el del Archivo de Alcalá y otros análogos, escaleras artísticas, sepulcros con hermosos bultos yacentes ú orantes, retablos, sillerías de coro, arcones y cien objetos de mobiliario, sirvieron para que dejara en ellos el sello de sus variadas inspiraciones aquella inmensa falange de artistas á cuyo frente figuran, á modo de directores del movimiento, Berruguete, Felipe de Borgoña y Diego de Siloe.

Habíanlos precedido, en los mismos comienzos de la décimasexta centuria, dos florentinos: el maestro Miguel, autor del sepulcro del Arzobispo D. Diego Hurtado de Mendoza, que está en la capilla de

Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla, y Micer Domenico Alejandro, que hizo la tumba del Príncipe D. Juan, colocada en Santo Tomás de Avila, y diseñó, dejando trazado por completo, el plan del enterramiento del Cardenal Cisneros que está hoy en el crucero de la Magistral de Alcalá de Henares.

Al primero le rogaba el Cabildo de Sevilla, en 18 de Marzo de 1510, que permaneciera en la ciudad, comisionando á dos capitulares para que «fablen con el Florentín, que fizo el enterramiento del Cardenal D. Diego Furtado para ver si le podían detener que no se vaya, é que quede para facer obra para la iglesia»; con el segundo firmaban una escritura, en 14 de Julio de 1518, los testamentarios del Cardenal Ximénez de Cisneros, poniendo entre las condiciones que el sepulcro (de Cisneros) había de ser de mármol de Carrara, tan bueno y mejor, si cabía, que el del Príncipe D. Juan, trabajado por el mismo Micer Domenico, y colocado en Santo Tomás, de Avila. Las dos tumbas de D. Diego Hurtado de Mendoza y del Príncipe D. Juan, á que se alude respectivamente en el primero y segundo documento, como á cosas algún tiempo antes realizadas, debieron ser hechas, por lo tanto, en los mismos comienzos del siglo XVI.

Han de estimarse ambas como las primeras obras de su género que iniciaron en España el nuevo estilo y las destinadas á marcar la transición, porque los sarcófagos de la Cartuja de Miraflores en que se presentaba de tan brillante modo el gótico florido, fueron terminados por Gil de Siloe, en 1493, y seis años más tarde comenzaban este maestro y Diego de la Cruz á trabajar en el retablo del susodicho templo, donde lucen en términos generales las mismas líneas del lecho mortuorio de Don Juan II y Doña Isabel de Portugal, y que no pudo terminarse antes del último año del siglo XV.

Se pasa, por lo tanto, sin solución de continuidad, de la labor de Gil de Siloe á las de Miguel Florentín y Micer Domenico Alejandro, que fructificaron enseguida en las más espléndidas creaciones sólo durante medio siglo; porque al morir Alonso Berruguete en 1561 y Diego de Siloe dos años más tarde, desapareció con ellos el primer grupo de los geniales artistas que hicieron en España una escultura excepcionalmente hermosa y bien adaptada al carácter y á los ideales del país, transformando radicalmente los elementos extraños que habían recogido en su educación y viajes por tierras extranjeras.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

TOLEDO

Hospital de Afuera: Sepulcro del Cardenal Tavera

Felipe de Vigarny, fallecido en 1543, que rivalizó en altura con ellos; Bartolomé Ordóñez, continuador de las inspiraciones del florentino Domenico Alejandro; Becerra y Juan de Juni; Picardo, á quien sólo se conoce por su labor en la capilla real de Sevilla, y otros no tan nombrados, completaban la corte de los genios de primer orden; Cristóbal de Andino en el diseño de su sepulcro y Juan de Res con Luis Giraldo en el trascoro de Avila, representan otras direcciones y contribuyen á mostrar la variedad de trabajos que se hicieron por aquel tiempo en España.

La despedida de los primeros fué digna de su fama y de sus hechos. *Bartolomé Ordóñez*, realizando en el enterramiento de Cisneros los primores que había soñado su antecesor; *Felipe de Vigarny*, poniendo en frente de las de su rival las treinta y cinco sillas del coro de la Catedral de Toledo; *Berruguete*, llevando de un modo maravilloso á la piedra las líneas del Cardenal Tavera, y *Diego de Siloe* en Granada han hecho cuatro testamentos, legándole á la Patria gloria de la que no se entenebrece con la sangre, y estímulos de fecundidad creadora para sus sucesores.

Berruguete tuvo sobre los demás la inmensa fortuna de que sus creaciones sirvieran de inspiración para otros artistas, de dejar creada una escuela, y de que entre las varias poblaciones castellanas en que se admiran labores suyas existan tres ciudades; una Salamanca, que parece un museo de sus obras de carácter civil, y dos, Valladolid y Toledo, que contienen en crecido número las religiosas.

En la primera se ve á la vez lo ejecutado con mayor libertad dentro de su estilo y lo que empieza á transformarse conservando el sello general y degenerando en la factura. Las *ménsulas* de la casa de las Salinas que reflejan el vigor de su fantasía; los medallones repartidos entre distintos edificios, como los Estudios menores y otros; las bien modeladas cabecitas con inagotable variedad de tipos del patio del Colegio de Nobles irlandeses y de la casa de las Muertes; los cien detalles ornamentales de diversos monumentos son, sí, de los que acusan la intervención de muy hábiles manos.

Al lado de sus más notables obras subsisten también otras que ya no se le pueden atribuir, ó no se pueden considerar por completo suyas, porque se revela, sí, en ellas su espíritu, su pensamiento para la ornamentación de portadas, patios de honor y sepulcros; su aso-

ciación de relieves y distribución de elementos decorativos; pero no los rasgos característicos y excelencias de su factura.

El estudio artístico y documental de su labor ha hecho que se borren de la lista muchas de las consideradas como producciones suyas. Las cuentas y contratos publicados en el libro del Sr. Martí y Monzó (1), y las lógicas consideraciones con que los aclara, demuestran que el retablo de *Paredes de Nava*, del mismo pueblo en que nació el genial castellano, fué hecho por Inocencio Berruguete y su cuñado Esteban Jordán, el autor de las tallas de la Magdalena, de Valladolid. Como ésta hay que separar del catálogo de sus obras muchas en que lucen reminiscencias de sus inspiraciones, pero nada más.

A la cabeza de los más hermosos de los monumentos que componen este grupo ha de colocarse el claustro del convento de Dominicas, llamado comúnmente de las *Dueñas de Salamanca*, claustro que no cita siquiera Modesto Falcón en su *Salamanca artística monumental* al hablar del edificio, y que tampoco se estudia en la obra de Quadrado por no haberle podido visitar en clausura ni uno ni otro (2).

Hay en las galerías bajas gran riqueza de formas que se convierte sobre los elementos arquitectónicos de las altas en exuberancia de ornamentación, enmascaradora en gran parte de las líneas. Los ángulos de los capiteles y los lugares correspondientes á sus florones se hallan poblados de mascarones, angelitos, bichas, serpientes fantásticas, monstruos, cabezas de carnero y cien caprichos más, así como en las zapatas en que descansa el friso se ven extrañas figuras humanas y algún abultado reptil.

Gran número de medallones adornan el claustro inferior, destacándose cada uno de ellos sobre la enjuta de un arco y llevando inscrita en su circunferencia una cabeza de medio relieve como las que tanto abundan en las demás fábricas de la ciudad. Se representan en ellos damas con el tocado de mediados del siglo XVI; eclesiásticos con el bonete de la misma época, llevado en muchos sitios por los co-

(1) *Estudios histórico-artísticos.*

(2) El Ilmo. Sr. Obispo de la diócesis, D. Francisco Valdés, nos permitió estudiarle y que entrase luego un fotógrafo para obtener las cuatro reproducciones que publicamos, persiguiendo el fin culto de que contribuyéramos á salvar esta joya, y el piadoso de que viéramos por nosotros mismos cómo vive allí la pobre Comunidad de Dominicas: en los períodos de lluvia se inunda de agua el coro en que han de rezar sus oraciones.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SALAMANCA: Claustro del Convento de "Las Dueñas"

I.—Vista de conjunto

Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

SALAMANCA: Claustro del Convento de "Las Dueñas"

II.—Primer detalle de las galerias bajas

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SALAMANCA: Claustro del Convento de "Las Dueñas"

IV.—Galerias altas

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SALAMANCA: Claustro del Convento de "Las Dueñas"

III.—Segundo detalle de las galerias bajas

legiales de diversos Seminarios; hidalgos ó bravos con sombreros de pluma; peregrinos de paciente y sufrido rostro, y cien representantes de la sociedad de su tiempo.

Está, como se ve, compuesta la obra de las mismas imágenes realistas ú ornamentales que entraban en todas las de Berruguete y sus más geniales coetáneos, que no dieron á sus creaciones ese carácter exclusivamente religioso que algunos escritores señalan, ni aun en el mismo interior de las casas piadosas, y que atendieron de igual modo á labrar buenas imágenes para los templos que á dar rasgos humanos aun á las mismas efigies de santos, y á traducir en piedra las escenas y los personajes con quienes se hallaban en contacto.

En este punto y en el de revelar varias formas una fantasía sobrescitada acaban las semejanzas del monumento con los más legítimamente atribuídos al célebre escultor castellano; la factura no es la misma, y sin que deje de reconocerse habilidad, y grande, en las manos que trabajaron en el claustro de *las Dueñas*, salta á la vista, sin necesidad de prolijos análisis, que aquélla era inferior á la del maestro, y que no hay en el dibujo las notables cualidades que acreditan el de los monumentos indiscutiblemente suyos.

Pueden citarse, sí, cabezas como las del capitel de la izquierda de nuestra tercera fototipia, que están intencionalmente deformadas para convertirlas en expresivas caricaturas; pero hay también otras que no responden á este propósito, y que no son, sin embargo, ni de gran corrección, ni de gran soltura de líneas, porque el escultor no ha sabido trazarlas ni de uno ni de otro modo.

Compárense además los medallones de las enjutas con los de las obras auténticas de Berruguete, y se advertirá que el autor de los de este claustro no llegaba, con mucho, á la expresión, el vigor, el relieve y modelado que aquél supo dar á los suyos; habría de suponerse que el gran artista castellano había llegado á un período de olvido de sus facultades, más que de decadencia, si lo que observamos en dicho claustro hubieran salido de sus manos.

A pesar de estas deficiencias que el crítico y el historiador del arte se ven obligados á reconocer, el claustro del convento de Dominicas de Salamanca resulta una obra de primer orden, de la que procuramos dar una imagen tan completa como es posible en las cuatro láminas de la misma que acompañan nuestro trabajo, y que por pri-

mera vez se publican reproducidas de pruebas sacadas directamente por el fotógrafo de la casa Hauser y Menet.

Su vista produce profunda emoción estética, bien fundada y legítima, porque la asociación de sus elementos da un cuadro de conjunto sumamente bello.

Otro artista notable, muy conocido por sus obras de rejería, y no tan apreciado como merece serlo en su nombre de escultor, *Cristóbal de Andino*, nos ha legado en el propio sepulcro una fehaciente prueba de su maestria, de ser cierto, como dice el epitafio, que le dejó compuesto, del mismo modo que tres siglos más tarde habían de labrar el de Canova cuatro de sus discípulos realizando en la piedra unos diseños y un boceto del maestro.

Genio y buena escuela revelan las dos estatuas orantes con rostros de gran personalidad, que pudieran ser retratos de Andino y de su mujer; su indumentaria parece confirmar que aquellas figuras hubieron de ser trazadas antes de 1542 en que vemos figurar por última vez su nombre en un documento relativo á la gran reja de la Catedral de Toledo que ha publicado Martí y Monzó en sus interesantes estudios. Algo se separan entre sí en fecha las ropas del varón de las de la dama, son las del primero *pasadas de moda* respecto de las que luce la esposa; las diferencias pudieran, sin embargo, explicarse por la costumbre de vestir el primero uno á modo de uniforme de artista, y la natural tendencia femenina de la segunda de ataviarse, no cediendo á las demás en elegancia.

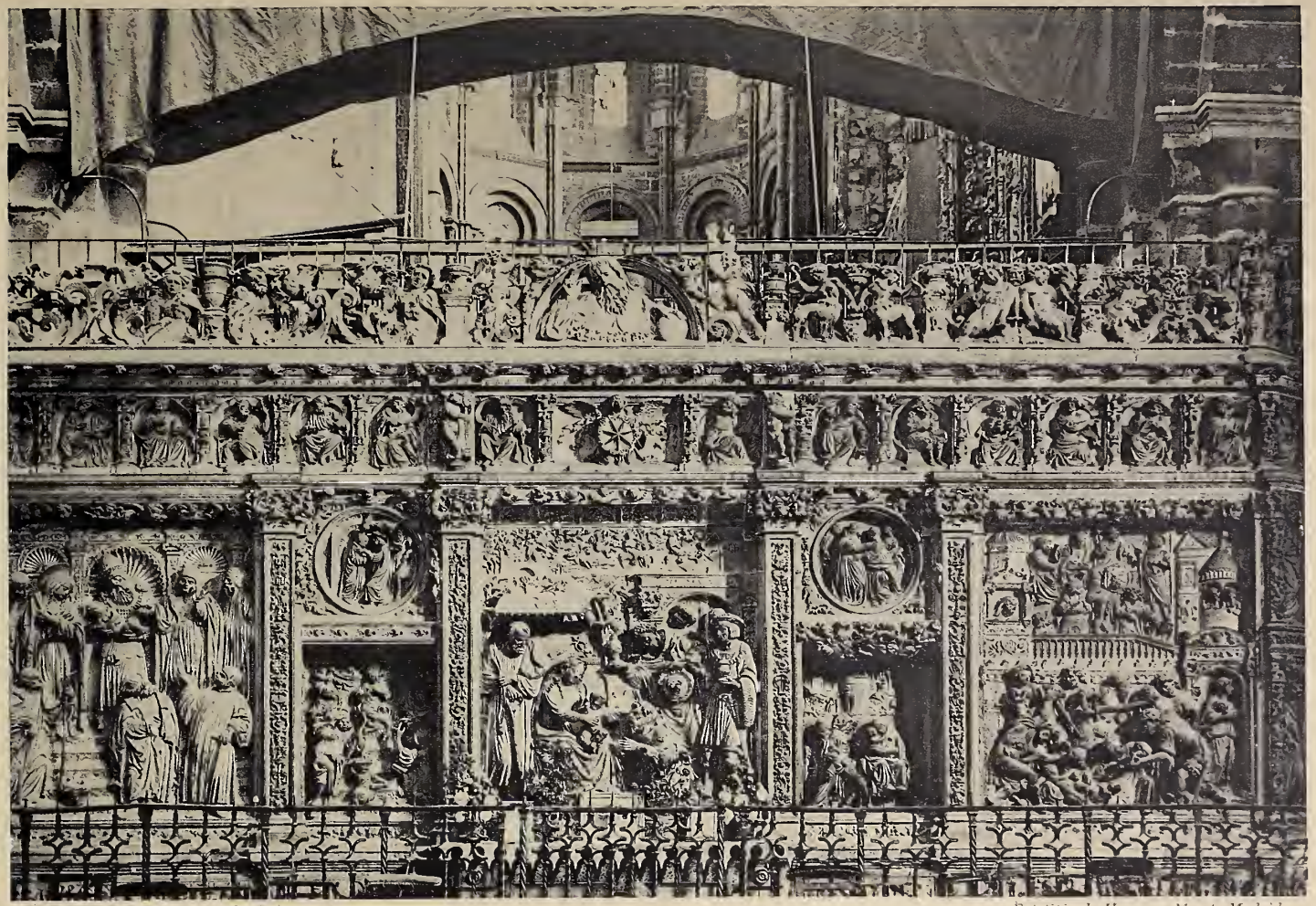
Las reproducimos en una fototipia donde puede apreciarse mucho de lo que hay en ellas de realista y de humano. La actitud piadosa de Andino, que parece recogido en oración, en contraste con la expresión algo mundana del rostro de su consorte; el modelado de las cabezas y los detalles del tocado; la naturalidad con que caen los mantos, el plegado de la túnica masculina, el rígido encorsetado de la dama, los pequeños detalles de lazos anudados de verdad y mangas con vuelillos bien añadidos, conjunto y variedad de elementos se aunan para hacer de estas esculturas, tan castellanas por concepción y factura, una obra de mérito excepcional.

Hállanse como olvidadas en la iglesia del barrio de Vega y son muchos los viajeros que pasan por Burgos sin visitarlas por el sinnúmero de joyas que solicitan la atención del artista en la ciudad.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

BURGOS: Iglesia del Barrio de Vega

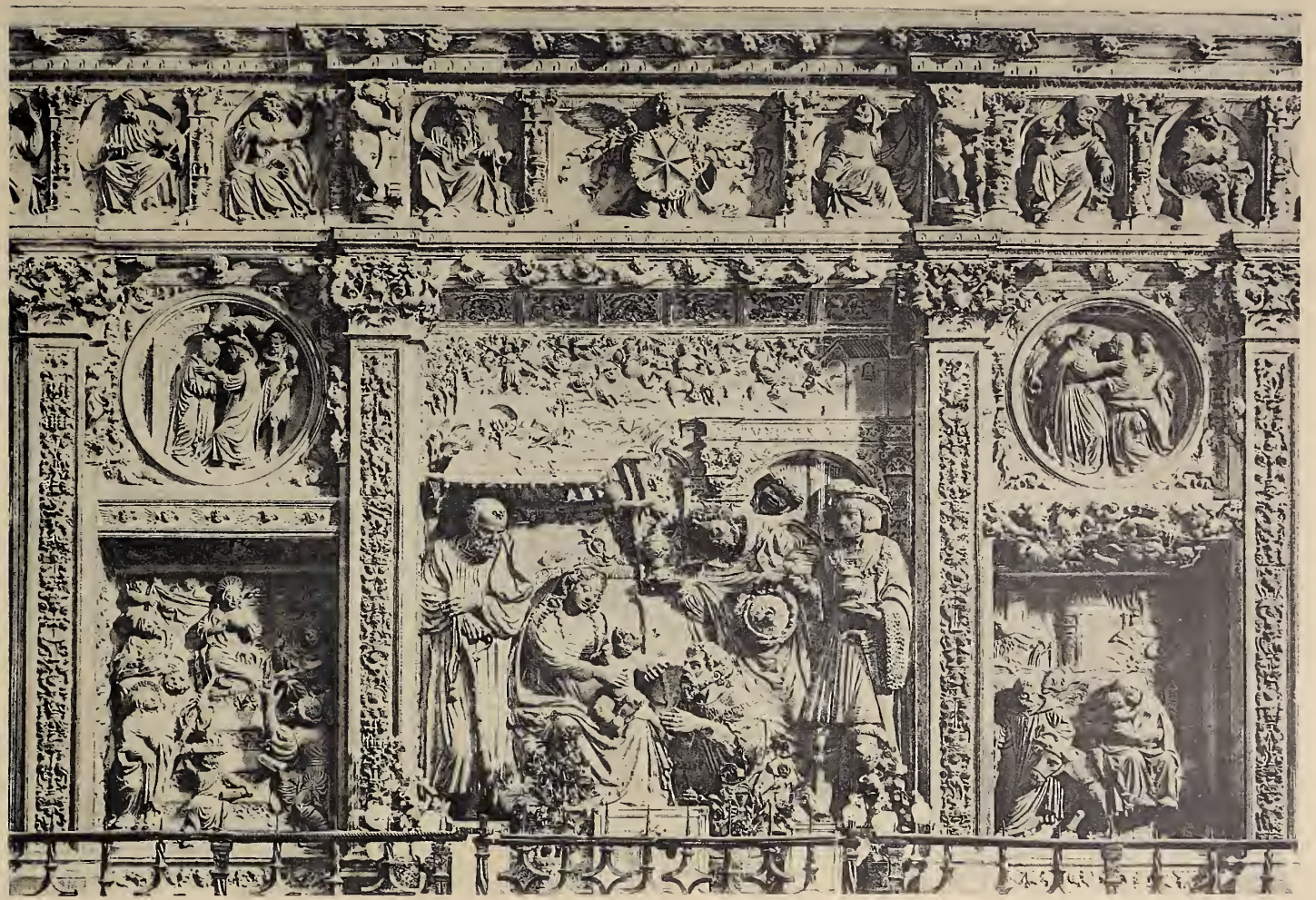
Estatuas orantes de Cristóbal de Andino y su mujer



Fotografía del Dr. Hernandez Briz *Fototipia de Hauser y Menet - Madrid*

ÁVILA

Trascoro de la Catedral.—Conjunto



Fotografía del Dr. Hernandez Briz *Fototipia de Hauser y Menet - Madrid*

ÁVILA

Trascoro de la Catedral.—Detalle de la facción central

Una obra muy castellana también merece citarse como ejemplo de la labor de otras manos y de otras tendencias que coexistían con las anteriores. En 1532 se obligaban *Juan de Rés* y Luis Giraldo á labrar el trascoro de la Catedral de Avila, y éste ha llegado en excelente estado de conservación á nuestros días, mostrándonos el espíritu y la maestría de ambos artistas.

Su conjunto es rico; sus detalles prolijos. La vista no descansa un momento al contemplarle, porque recuadros, pilastrillas divisorias, zonas de separación, friso, crestería, todo está lleno de figuras humanas, caprichos, variados elementos decorativos. Era la embriaguez de la ornamentación que había de traer en breve la sequedad como remedio.

Cuando pasa la impresión del primer momento y se analizan una por una las formas, se acusan desigualdades de factura, que no llegan, sin embargo, á producir inarmonías. Hay figuras poca acertadas, como las de dos magos que están de pie y el sayón de la izquierda de la Degollación de los Inocentes; la Virgen con el niño es, en cambio, muy bella, y el rostro de San José excepcionalmente expresivo.

Los escultores han sabido acomodar, además, su espíritu al de las escenas que representan. En la Degollación de los Inocentes se reflejan esa violencia, esa fruicción en la crueldad, ese buscar efectos rudos, ese empeño en despertar el odio más que el melancólico dolor que caracterizan nuestro modo de tratar el asunto en todas las épocas, desde la portada de Santo Tomé, de Soria, hasta los grupos polícromos de Ginés, que se guardan en la Real Academia de San Fernando; declárase el propósito, siempre aquí varonil, de mover á indignación contra los verdugos, en vez de lamentar sólo femeninamente las catástrofes. Hay, en cambio, sencillez y ternura en los Desposorios de la Virgen y la visita de María á Santa Isabel.

Son dignos también de notarse en esta obra los contrastes, por un lado, de composiciones tan acentuadamente movidas como el sacrificio de los tiernos niños, con el excesivo paralelismo de líneas que impera en la Presentación en el templo, y por otro de cabezas tan bien dibujadas y tan hermosas, á la altura de las mejores del período, con otras que parecen hechas á patrón, vulgares y faltas de originalidad, en personajes de segundo término. Parecen revelar las deficiencias más que falta de maestría, cansancio en la labor.

Se ve también en el rico trascoro algún detalle de indumentaria que hace pensar en los recuerdos que de cuando en cuando dedicaban á personajes de su tiempo los escultores castellanos. Uno de los magos lleva dispuesto su cabello con el flequillo de la época de los Reyes Católicos y sus vestiduras son de las que ellos usaban, modificadas por algún elemento de los que se usaron después. ¿A quién se ha tratado de representar en este relieve de un Príncipe europeo entre otros dos con los ropajes convencionales de las efigies piadosas? A Don Fernando, muy probablemente, por el cariño que él y su regia consorte consagraron siempre á Avila y por haber fundado allí el gran convento de Santo Tomás y depositado en su recinto los restos del único varón que tuvieron, así como por haber contribuído á la conservación de varios monumentos de la ciudad.

Completan la obra un friso con catorce ancianos y doctores un poco encogidos dentro de sus hornacinas, pero bien modelados y en gran variedad de actitudes, y una crestería con niños, esfinges, centauros enlazados por guirnaldas y otros elementos decorativos que no llegan en su dibujo á las formas análogas de los grandes maestros del período, y sí son elogiables por la riqueza de fantasía y bella impresión que produce su conjunto; sólo les falta á estas figuras para valer más, estar más espaciadas.

No es el trascoro de la Catedral de Avila de las obras que pueden colocarse á la cabeza de las producciones de Renacimiento en España, aunque sí merezca citarse entre las hermosas, entre las que representan un matiz más en el rico cuadro de nuestras creaciones. Además, y para ser justo al estimar su mérito real y explicar un cierto acento de tosquedad que domina en ellas, hay que añadir que la piedra de *Otero de Herrera* en tierras Segovianas, con que están hechas, no se presta á tanta finura de labor y tantas delicadezas como otros materiales empleados en el país ó los mármoles clásicos.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

(Continuará.)

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVI.—Cuarto trimestre.

Arte * Arqueología * Historia

Madrid. — 1.° Diciembre 1908.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

I

Rápida ojeada á la escultura castellana de diversas épocas.

(Conclusión.)

Las creaciones de Berruguete y de sus imitadores, el sepulcro diseñado por Cristóbal de Andino, y el trascoro de Juan de Res (1), que hemos elegido como ejemplos de obras de diferente mérito y sentido dentro del grupo que forman las que más se adaptaron en el siglo XVI al espíritu castellano, no comprenden, ni mucho menos, todo el cuadro de las variadas facturas, ni representan á todas las escuelas parciales ó talleres de su época.

Los nombres de los escultores ya conocidos que trabajaban al mismo tiempo, formarían, como se ha dicho y repetido, una interminable lista, y á ellos se agregan de cuando en cuando otros nombres á medida que se profundiza cada día más en el estudio de la Escultura en España, que fué en la décimosexta centuria un escenario en donde compitieron en maestría los más célebres artistas europeos.

Algunas personalidades aparecen un momento y desaparecen en-

(1) El Dr. *Hernández Briz* nos ha proporcionado las preciosas fotografías de que se han tomado nuestras fototipias del trascoro de la catedral de Avila.

seguida sin que se tengan más datos sobre su existencia; de otras no se conoce más que una ó dos obras que determinan su estilo y la fecha en que se trabajaron, sin darnos más luz sobre el autor. Pueden citarse entre los primeros los varios que firman declarando su profesión de escultores en actas de reconocimiento de trabajos ajenos; son buen ejemplo de los segundos Guillermo Doncel, por su sillería de San Marcos de León, y *Jerónimo del Corral*, autor de la ornamentación de la capilla de los Benaventes en Santa María de Rioseco con el Adán y Eva expulsados del Paraíso que encuentran á la Muerte tocando una guitarra, y cien caprichos más que enriquecen aquellos muros.

La labor total es inmensa; los matices variadísimos. Sólo pueden resumirse en grandes líneas los caracteres generales de la época que fueron en estas tierras el vigor de las formas y el buen gusto en la ornamentación, ornamentación relativamente sobria, no enmascaradora de las líneas arquitectónicas en los artistas de primer orden; exageradamente profusa en los de segundo; rica de fantasía y de elementos variados en todos.

Hay que hacer aquí la observación diametralmente opuesta á la que hicimos al tratar de las labras de la décimocuarta centuria; las estatuas de tamaño natural son en general, desde fines del siglo XV, muy superiores á las estatuíllas y relieves que las acompañan. ¿Ponían mayor empeño los autores, como es natural, en lo que debía ser más saliente? ¿Se encargaban ellos de lo más principal y abandonaban á sus ayudantes lo accesorio, después de señalada su distribución en el plan del conjunto? Fácil es que ocurriera una y otra cosa según los distintos casos. Que lo segundo era temido de los que encargaban las obras, lo prueba la insistencia con que se repite en los contratos de sepulcros, de retablos y de sillerías, la condición de *que el escultor lo ha de hacer todo de su mano* y el continuo nombrar peritos para que declaren si las condiciones se han cumplido.

La prematura muerte de unos y el exceso de trabajo de otros hicieron que no se realizaran casi nunca estos buenos propósitos, llegando hasta nosotros una serie de creaciones muy bellas en las que es muchas veces imposible discernir lo que se debe á cada artista. Pueden señalarse direcciones de inspiración, rasgos salientes de la obra de cada taller y aun caracteres generales de la factura de los

que crearon durante largos años, pero no hacer el inventario exacto de lo producido por cada uno de los grandes escultores.

Domenico Alejandro Fancelli, uno de los primeros importadores de Italia, que labró el sepulcro del Príncipe D. Juan, según se sabe de largo tiempo, y también el de Don Fernando y Doña Isabel (1), según no ha mucho se ha demostrado plenamente, presentó el diseño del de Cisneros, que había de hacer después de su muerte *Bartolomé Ordóñez de Burgos*, siguiendo en parte las inspiraciones de aquél, haciendo de otro modo de como Fancelli le hubiera hecho el bulto del Prelado, que difiere bastante en su dibujo del de los bultos de los regios personajes, y dando á todas las urnas en que trabajó la forma de paralipípedos rectángulos en vez de la de pirámides rectangulares truncadas que dió á las suyas el primero.

Bartolomé Ordóñez falleció pocos años más tarde, dejando sin terminar los sepulcros de Don Felipe el Hermoso y Doña Juana la Loca, para Granada; el de Cisneros destinado á Alcalá, y los de los Fonsecas para la parroquia de Coca. De la tumba de D.ª Juana y su consorte quedaban por hacer, entre otros detalles menores, dos efigies, sólo esbozadas, de San Miguel y San Juan Evangelista (2) que son las que se levantan en los ángulos de los pies del lecho mortuorio. Del de Cisneros los doctores de la Iglesia que se ven en las esquinas. De

(1) En lo estipulado con Domenico Fancelli para hacer el sepulcro de Cisneros, escritura que ha encontrado y publicado Martí y Monsó en sus excelentes *Estudios histórico-artísticos*, se lee: «Primeramente han de hazer la cama e bulto e figuras de marmol de carrara y dho marmol a de ser... tan bueno como lo de la sepoltura de el principe D. Juan que santa gloria aya que esta en sancto thomas de abila e tal *como lo de los bultos del Rey e de la Reina questan en granada...* en cada esquina un grifo muy triunfante adornado con sus alas e follaje... el bulto todo de una pieza... toda la dha obra a de ser muy bien labrada como dho es tan buena como la del principe e Rey e Reina... y mas pulida si mas pudiere ser, todo lo que mas a alcançado de esperiencia despues aca sobre los dhos bultos *el maestro que los hizo, que es el que tiene de hacer este...*» El enterramiento de los Reyes Católicos, único que podía estar hecho en la fecha de este documento, es de Domenico Alejandro Fancelli, así como el de D. Felipe y D.ª Juana es de Bartolomé Ordóñez, constando en el inventario hecho á su muerte alguna de las figuras que hay en él y que quedaron sin terminar. Ya lo había afirmado Carlos Justi, comparando el primero con el del príncipe D. Juan en Avila, y el segundo con el de Cisneros en Alcalá.

(2) Se las incluye en el inventario de lo que dejó Bartolomé Ordóñez en su taller de Granada. D. Manuel Gómez-Moreno cita este dato en su *Guía de Granada* y hace constar la inferioridad de estas dos estatuíllas respecto de lo demás del sepulcro.

los enterramientos de Coca los ángeles con las cartelas muy probablemente y algún detalle más.

De completar estos trabajos se encargaron Pietro de Carona, Giovani da Fiesole, Simone Mantovano, Marco Bernardi, Raffaello Sinibaldi de Montelupo y no sabemos si alguno más, sin que á pesar de todos los documentos publicados nos atrevamos á señalar en qué parte de las obras intervino cada uno de éstos por los puntos obscuros que quedan todavía en el asunto. Lo único que sí puede afirmarse es que su trabajo no llegó en perfección al del escultor español, en tanto que el de éste no fué ciertamente inferior al de Fancelli. De simple continuador de obras italianas viene en resumen á calificar *Carlos Justi* á Ordóñez, sin ver que él mismo se contradice al señalar en un análisis sabia y sagazmente hecho las diferencias que le separan de Domenico Alejandro. En ninguna cosa se podrá reconocer mejor que en este ejemplo la eterna ley de que nuestra personalidad nos impedía seguir servilmente otras inspiraciones hasta cuando habían adquirido nuestros artistas el compromiso legal, ó á lo menos moral, de hacerlo.

Al otro extremo del período se cumplían las mismas leyes humanas. *Juan de Juni*, al pasar de esta vida en 1577, dejó sin concluir muchas obras, y algunas de ellas, como el retablo principal de Santa María de Rioseco, fué encargado á Esteban Jordán que hubo de hacerle dentro de un estilo diferente al del gran maestro que le había proyectado, y es de notar que este mismo Jordan unido á Inocencio Berruguete compuso y talló el retablo de Paredes de Nava, patria de Alonso Berruguete, y al cual se había atribuído por algunos.

No estriba sólo en este cambio de manos la dificultad para fijar con precisión los caracteres de la Escultura en España y en cada período: al llegar aquí corrientes de diverso origen ó diferente sentido dentro de una misma procedencia, éstas se combinaron en más de una ocasión, así como los artistas que tuvieron larga vida cambiaron á veces bastante en el curso de su existencia ó dejaron obras hechas con muy desigual solicitud.

Por gentes educadas fuera de la Península se hicieron sepulcros como los de Coca, que parecen de discípulos de *Donatello*, y figuras como las Virtudes del retablo de Astorga, debido á Gaspar Becerra, ó el Cristo yacente de Juan de Juni en Valladolid, que están decla-

rando el espíritu de Miguel Angel (1). Nada tiene de extraño que en muchas obras se vean juntos elementos de tan diferente carácter que dejan perplejo al investigador sobre el grupo en que debe colocarlas.

Berruguete y *Juan de Juni* nos proporcionan también buenos ejemplos de cómo se modificaban con el tiempo ú otras circunstancias los modos de hacer de un mismo artista, obligando á proceder con gran prudencia en esas inclusiones ó exclusiones que se hacen muy á menudo en los catálogos de obras y que resultan más de una vez desautorizadas por los documentos fehacientes que de cuando en cuando se encuentran.

Sábese hoy que Berruguete dejó concluídos todos los elementos del sepulcro de Tavera, menos un zócalo de piedra negra sin esculpir sobre el cual debía alzarse la urna; detállase en el documento que publica Martí y Monsó que quedaban labrados el busto del Prelado, las Virtudes de las esquinas, etcétera, etc., y todo el mundo advierte, no obstante, la gran diferencia de mérito de la figura principal y las figuras secundarias que ha contribuído á mantener y propagar la equivocada idea de que el gran artista castellano falleció sin dar cima á la última labor que nos recuerda su genio.

Desde el Cristo yacente de Juni, que está hoy en el Museo vallisoletano y se hizo para una capilla de San Francisco, hasta el Descendimiento, del mismo autor, en la Catedral de Segovia, va un mundo de distancia. En vez de la grandiosidad y reposo que hay en la primera, sobresale en ésta lo ampuloso, el desorden en el movimiento, la exageración en las actitudes, que podrán ser exceso de sentimiento, no lo negamos, pero que son también imperio del desequilibrio dentro de la conservación de bastantes condiciones para producir la emoción ética.

En la segunda mitad del siglo XVI se desarrolla en Castilla la escultura en metal paralelamente á los restos de la escultura en piedra y la predominante imaginería en maderas policromadas. Compónese ésta de una vigorosa invasión extranjera determinada por León y Pompeyo Leoni, y del perfeccionamiento y cambio de tamaño por

(1) No deja de ser curioso que en las obras de Juan de Juni se vea tan marcado el espíritu de las de Miguel Angel, cuando consta en documentos, publicados también por Martí y Monsó, que no se educó en Italia, sino en Francia. Se sabe, en cambio, positivamente que Becerra aprendió su arte en Italia.

Juan de Arfe de las delicadas estatuíllas que venían haciendo su padre Antonio y su abuelo Enrique, toda una dinastía de artísticos plateros. Hay también en este campo el eterno enlace de algo que se había hecho ya tradicional en el país con algo que se traía de fuera á vigorizar iniciativas y producir nuevos modelos.

Los Leoni son, sí, en este período, los que encarnan el nuevo modo de hacer; no sólo son los que producen más, sino los que producen mejor. Ellos se presentan como verdaderos escultores que logran vencer en sus obras la rigidez del material empleado y darle en gran parte la suavidad de líneas de los organismos; ellos unen á los primores y filigranas de la platería en los trajes, el agrado en los rostros y la naturalidad en las actitudes. No luchó, sin embargo, una dirección con la otra, las circunstancias las hicieron unirse y completarse hasta el punto que las estatuas de los Duques de Lerma, diseñadas por Pompeyo Leoni, fueron comenzadas por Arfe y concluídas por Lesmes Fernández del Moral (1). En El Escorial reparó Arfe también algunas estatuas de personajes reales que se hacían bajo la dirección de Pompeyo.

La educación de unos y de otros debió ser en el fondo muy semejante. Los célebres escultores italianos se formaron en un momento de predominancia del análisis científico del cuerpo humano, y de Arfe se sabe que estudió con su padre *miología*, que se aleccionó en las *anatomías* que hacía en Salamanca el Dr. *Cosme de Medina*, catedrático de aquella Universidad, que hubo de medir en Toledo las proporciones que Vigarny y Berruguete habían dado á sus figuras y en Madrid las aceptadas por Gaspar Becerra, apareciendo ante nosotros como una personalidad que había sido investigadora antes de ser artista.

Las principales obras que nos han quedado de este género se encuentran en Madrid ó en su provincia y habremos de examinarlas con detenimiento en el cuerpo principal del trabajo.

En oposición á las ornamentaciones exuberantes y ricas de Be-

(1) Son estas efigies muy inferiores á la de Sandoval y Rojas, que hay en la iglesia de Lerma, y es de presumir que ésta, que figura también en los contratos, la dejaría casi terminada Juan de Arfe, y en las de los Duques trabajaría mucho, por el contrario, Fernández del Moral, que no estaba á la altura ni de Arfe ni de Leoni.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID

La Magdalena: Sepulcro de D. Pedro Lagasca

rruguete y sus coetáneos, vino inmediatamente para la escultura española un período de gran severidad, en íntima relación con el que comenzaba á imperar con Felipe II en la Arquitectura; refléjala, como una de las varias efigies á que dió vida, el bulto yacente del Obispo Pedro de Lagasca, en la Magdalena de Valladolid, y la efigie es tan notable por el excelso personaje que representa, como por caracterizar bien la personalidad del que la labró.

Es el personaje aquel sacerdote, honra de España, que confiado sólo en su prudente energía, llevando por ejército el de sus nobles pensamientos, y por únicas armas su breviario, fué al Perú, insurreccionado por Rodrigo Pizarro y el tan valiente cuanto duro Maestre de Campo Carvajal; manejó hábilmente las opuestas pasiones de los diferentes actores del drama; fué persuasivo con unos é intimidador con otros; sereno siempre en sus actos, y devolvió á la autoridad del Emperador la comarca que le habían arrancado la ambición de familias é individuos prestigiosos en aquellas tierras.

Es el autor Esteban Jordán. Conocíase como labor de este artista el retablo de la misma iglesia, y el de la parroquia de Medina de Rioseco, hechas por su propio diseño, y el del Monasterio de Monserrat en Cataluña, trabajado según el plan del discípulo de Juan de Herrera, Francisco Mora. Como escultor, pintor y arquitecto le cita Cean Bermúdez, por más que sólo describe las tres obras citadas; como autor de buenas tallas le clasifica también Fernando Araujo en el cuadro sinóptico que acompaña á su *Historia de la Escultura en España,* premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ni uno ni otro escritor afirma que sea suyo el bulto yacente del gran Prelado, y han sido necesarias las pacientes investigaciones de Martí y Monsó y el descubrimiento de uno de los infinitos documentos alcanzado en ellas para que se sepa sin género alguno de duda que la citada escultura es de Jordán, y que se conozca que al trabajar la piedra no desmereció de la fama alcanzada en sus imágenes de madera.

Con Esteban Jordán se alejaba la escultura castellana de las tradiciones de Miguel Angel, que habían representado principalmente aquí Gaspar Becerra y Juan de Juni y que mantenía en parte Ancheta. Al encargarse aquél de hacer el retablo principal de Santa María

de Rioseco, que había contratado Juni, cambió por completo la dirección y el sentido; el contraste de los dos estilos puede apreciarse dentro de la misma iglesia comparando este altar con el de la capilla de los Benaventes que es obra de Juni. Hay en Juni más exageración, más desorden en las actitudes y más arranques geniales á la vez; hay en Jordán mayor ponderación de facultades.

Otro cambio se produjo también desde Bartolomé Ordóñez y Alonso Berruguete hasta Esteban Jordán y los que le sucedieron. Había comenzado la décimosexta centuria, reflejándose la importación italiana en espléndidos sepulcros llenos de esculturas en mármoles y alabastro, é iba á terminar con la predominancia casi absoluta en las producciones más inspiradas de la materia vegetal y el color, porque Esteban Jordán no hizo en piedra más que el sepulcro de D. Pedro Lagasca, y sus sucesores de la decimoséptima centuria dejaron impresas las huellas de su genio en leños teñidos de variadas tintas.

Por el medio en que se produjo, por la dirección que llevó, por los fines á que servía y por los ideales que encarnaba, no es posible comparar la obra de los mejores escultores del siglo XVII á la estatuaria clásica, ni como lo hace *Sterling* para ponerla á su altura, ni como opuestamente lo hacen otros para estimarla deficiente é imperfecta en lo que se aleja de aquélla. Hace ya muchos años que no se juzga en los trabajos de historia humana de este modo, que no se toma un ideal de época como tipo para compararle las demás fases porque han ido pasando nuestros semejantes; se examina cada período en sí mismo, y á la luz de sus elementos, creencias y condiciones se aprecia el valor de los hechos. Tiempo es ya de que en la historia del arte se proceda del mismo modo, que no se adopte un solo patrón de belleza y que no se repita en diversas formas la frase sacramental que se lee en muchos de los artículos del *Diccionario* de Cean Bermúdez: «Si este profesor hubiera nacido en la época del buen gusto, hubieran llegado sus obras», etc...

De la obra de Esteban Jordán y sus coetáneos se pasa en suave transición á la de Gregorio Fernández; y elegimos la de éste para caracterizar el momento de crisis entre los siglos XVI y XVII, no sólo porque se realizó siempre en un medio genuínamente castellano y por la fama que hubo de alcanzar su autor, si que también porque fué más típica en conjunto que la de los demás escultores notables que

vivieron próximamente en sus mismos días. *Monegro* no se le puede igualar en los momentos de inspiración, los aciertos y las excelencias de la mayor parte de las facturas. *Montañés* respiraba otras atmósferas, siendo más brillante y menos sólido. *Alonso Cano* y su discípulo *Mena* corresponden ya á nuevos tiempos y nuevas direcciones.

Con Gregorio Fernández ó Hernández llega la escultura castellana á su más alto grado de personalidad. Los geniales esfuerzos de adaptación de Berruguete; la continua importación de formas con Juni, Becerra y los Leoni, y la composición de unos con otros elementos; los impulsos en diferentes sentidos dados al arte de estas tierras; la prudencia para conservar y los estímulos para inclinarse en nuevas direcciones, cristalizan al fin en el espíritu equilibrado y muy nacional del escultor que sabía lo bastante para copiar bien la naturaleza y era lo suficientemente discreto para no acentuar en sus inspiradas creaciones la nota de la erudición científica. Abusar de ésta en las artes gráficas, lo mismo que en la literatura, revela un individuo que se pone delante de su obra impersonal y que estima más el culto de sí mismo que el de la rama del saber humano de que es devoto.

Los críticos extranjeros que han juzgado al autor de tantas y tan bellas efigies, han mostrado más entusiasmo por él, y á la vez le han juzgado mejor que muchos de los escritores nacionales. Depende esto, por una parte, del ideal que se formaron de la escultura, por el género de educación, muchos de nuestros compatriotas, nutriéndose en la contemplación de las hermosas formas clásicas; éstos no suelen juzgar de las demás obras en sí mismas, las aprecian sólo más ó menos, según se acercan ó alejan de las cualidades de aquéllas. Se explica también el hecho desde otro aspecto, porque el valor de una creación personal se aprecia mejor por el que la ve en conjunto, que por los que la examinan detalle por detalle, tropezando con las deficiencias que en todo existen.

Marcel Dieulafoy, dice: «Hernández había estudiado la escultura bajo la dirección de los excelentes profesores con que Castilla contaba en dicha época; pero en vez de inspirarse en el estilo italiano, por entonces en gran favor, y de seguir la escuela de Berruguete y de Becerra, buscó la belleza en la pureza de las formas, la sencillez en las actitudes, la perfección de los perfiles, lo conveniente de la ex-

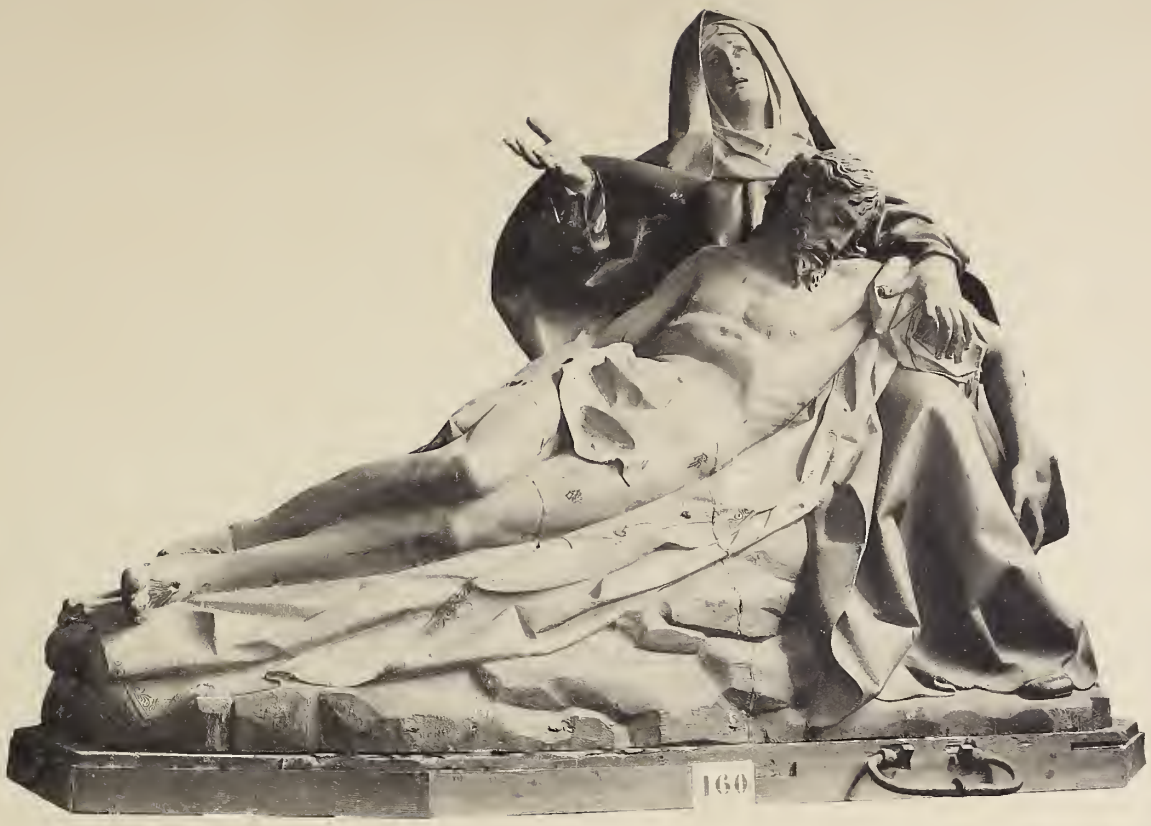
presión. Pocas veces se presentarán enlazados á un sentimiento más íntimo de la vida el poder de ejecución, el conocimiento de la anatomía, el empuje y el sentido de los ropajes. La naturaleza fué el maestro de Gregorio Hernández; tuvo por inspirador á su genio personal. En la obra de este gran artista no se encuentra el menor indicio de fórmulas, ningún rebuscamiento aparente, ningún esfuerzo visible, ninguna exageración» (1).

Esta, trazada ya de un modo más breve por Cean Bermúdez, es realmente la característica del gran escultor, que nació en 1566 en Galicia, y fué, por su labor, clásicamente castellano, honrando y uniendo á la vez á ambas comarcas. La gran fama que alcanzó y de que seguirá gozando por las obras que son auténticamente suyas, no dependió del momento ni de una falta de rivales con quien compararle; hoy se pueden establecer paralelos entre sus efigies y las de otros muchos escultores notables que aquí labraron, y de los análisis más severos no resultan jamás vencidas. Tuvo la suerte de que encarnara en él la representación de un interesante período de crisis artística y nacional en el paso del siglo XVI al XVII, y él fué uno de los más altos de entre los genios producidos por las diversas ramas del saber humano que contribuyeron á dar excepcional esplendor al anverso de aquella medalla de la sociedad de su tiempo, cuyo reverso político fué entonces, como en otros períodos de nuestra vida nacional, tan mate, tan sombrío, tan lleno de manchas.

No debió Caveda ver despacio y bien sus principales obras ó fijarse principalmente en las de algún mal discípulo en vez de estudiar las propias del maestro, cuando las calificaba de afectadas y humildes. En cuatro fototipias publicamos el grupo de La Piedad, una imagen de María, el Cristo llamado de la Luz y un Paso de Semana Santa, que se ponen todas por algunas gentes en el inventario de su labor, y basta compararlas entre sí para ver la gran altura á que llegaba en lo que él mismo tallaba; el acento de una ligera dureza que se destacaba ya en lo que indudablemente no concluía de su mano y la vulgaridad de cosas que si salieron de su taller, debieron ser hechas por modestos aprendices.

Sirvióse casi constantemente Fernández para policromar sus obras

(1) Marcel Dieulafoy: *La Statuaire polycrome en Espagne*, pág. 133.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo

La Piedad, de Gregorio Fernández

del pintor Diego Valentín Díaz, y consta en documentos fehacientes la minuciosidad con que detallaba cómo había de aplicarse el color á las carnes de los diversos personajes de sus grupos, á las diferentes prendas de indumentaria, á cada uno de los elementos que contribuían al conjunto de la composición. Se apresuraba también á prevenirse contra el cambio de matiz de algunas tintas, disponiéndose, con arreglo á su consejo, que las ropas de la Virgen se pinten «con colores al óleo de los mejores que se encuentren en Sevilla».

Los grabados y las fototipias que declaran la belleza de las formas, no pueden, sin embargo, reflejar bien lo que las realza la aplicación discreta del color. En la hermosa imagen de la Virgen con el cadáver del Salvador en su regazo, puede apreciarse el excelente modelado de las cabezas, parte de la expresión justa y emocionadora de los rostros, la naturalidad de las actitudes, el buen plegado de los paños, la general suavidad y manera libre de la factura...; y falta añadir, para completar el efecto, la palidez de color de las manos y mejillas de la Virgen, bien diferenciada de la palidez cadavérica del Salvador; la gamma hábilmente recorrida de los tres blancos puestos en la toca de batista de Nuestra Señora, el sudario de tela de hilo y el paño de lana sobre la cintura de Jesús muerto; los tonos de túnica y manto, de las llagas y sangre, de los cabellos, todo lleno de justeza y verdad, que sólo pueden estimarse en lo que valen recreándose con la vista del original en el Museo de Valladolid.

¿Que se fué á la decadencia después de la obra de Gregorio Fernández? Es claro, como se va necesariamente á todo lo que vale menos después de haber llegado en cada período á lo más alto, á lo que no puede ser excedido. Es esta una ley tan natural, que no es necesario el empleo de grandes razonamientos para que todo el mundo admita su existencia, ni vista muy zahorí para descubrirla. Así se fué á la decadencia después de los grandes estatuarios del mundo clásico; por eso resultó también inferior en el Renacimiento lo que se hizo á continuación de Miguel Angel. Pero de esto á ver ya los comienzos de la degeneración en Gregorio Fernández, como muchos lo afirman también del portentoso artista italiano, es gana de ver gérmenes de degeneración en todas partes.

Hay líneas en el Jesús yacente del grupo de la Piedad que tienen la corrección clásica; así como la expresión dramática del rostro de

su divina Madre no ha sido excedida en otras famosas representaciones análogas. Si alguna efigie le es comparable y aun pudiera estimarse superior por algunos, es la de las Angustias, salida de las mismas manos, que se conserva también en Valladolid, en la capilla de Santa Cruz. Desde estas hermosas imágenes, en que se olvida por completo la materia en que están labradas, hasta los cien santos de palo que produjo años después la escultura religiosa, va un mundo de distancia.

El Cristo de la Luz, alabado también con justicia, no llega ya al grupo antes descrito; es algo más duro y menos correcto de líneas, produce menos emoción, sin que con esto se diga que no es una excelente escultura. Gregorio Fernández, tan equilibrado, tan tranquilo en sus inspiraciones, que ha podido parecer *humilde* á los que sólo ven genio en los indicios de locura, sentía más las figuras femeninas, el dolor de las mujeres que los sufrimientos de los hombres, teniendo esto en común con los grandes literatos de todos los pueblos, que dibujan en sus obras damas ideales y en ellas ponen lo más alto y espiritual de sus concepciones.

Que el gran escultor, clásicamente castellano, no estuvo en todas sus obras á la misma altura, cosa que les ha sucedido y sucederá á cuantos producen y han producido, es hecho que se demuestra en el conjunto de las producciones suyas que se guardan en el Museo de Valladolid y que se ve demostrado también en la fototipia que publicamos del Paso de Jesús con la cruz á cuestas. El Cirineo es suyo, lo hizo en 1614, y procede de la iglesia Penitencial de la Pasión (1); la efigie del Salvador se agregó después para componer el grupo, y es de su escuela, pero no de su mano.

La figura del que ayudó al Cristo á llevar el pesado madero, no puede compararse á las esculturas que han dado tanto relieve al nombre de Gregorio Fernández, por más que no carezca de mérito lo expresivo del rostro, el plegado de las ropas, el dibujo general y su actitud. La efigie principal demuestra además á qué distancia tan enorme estaban de su genio y personalidad los que seguían su escuela y le imitaban; revela la mano de un imaginero adocenado; su cabeza es vulgar, sus vestiduras se han plegado convencionalmente, y

(1) Nos ha comunicado este dato el Sr. Martí y Monsó.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo

Imágen de autor desconocido

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo

El Cristo de la Luz, de Gregorio Fernández

PROCEDENTE DE SAN BENITO

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo

Paso de Semana Santa con el Salvador, de autor desconocido y el Cirineo, de Gregorio Fernández

en sus brazos se ven los brazos de un maniquí, no extremidades humanas.

Hay otra estatua en el Museo de Valladolid, confundida con las obras de Gregorio Fernández, de procedencia desconocida, y que puede citarse como un matiz más de la escultura castellana, colocado entre el *grupo de la Piedad* y el *Paso con el Cirineo* para formar un cuadro más completo y formarse más plena idea del arte de aquel período: es la que presentamos en otra de nuestras láminas.

Tiene en común con las vírgenes y santas del citado escultor ciertos detalles de indumentaria que acusan la de la época y no están sometidos á ese patrón convencional de los ropajes de los bultos piadosos: las bocamangas de la túnica exterior vueltas y del mismo modo; la manga de la prenda interior muy ceñida á la muñeca; la toca encuadrando el rostro sin ocultar la garganta; el manto caído de cabeza á pies en igual disposición.

En estas minuciosidades acaban las semejanzas; ni el plegado es aquí tan suelto y natural como en el de la Piedad, ni la factura general es de tanta maestría, ni el rostro tiene aquella finura y delicadísima expresión, ni las manos son del mismo primor, ni la policromia es tan justa y bien acomodada á la expresión de la forma tallada. El nudo del ceñidor recuerda en cambio detalles de indumentarias anteriores.

Para completar el juicio sobre Gregorio Fernández, conviene además, tener presente que los que asocian íntimamente su representación á la representación de un período no son los que están en mejores condiciones para formar escuela; éstas nacen de ser muchos los que sienten unos mismos impulsos y tener varios igual valor, engendrándose cuando se reunen dichas condiciones una personalidad social y genérica que no puede nacer en las condiciones opuestas.

Al mismo tiempo que tendia á predominar cada vez más la escultura polícroma, se producía otra transformación de diferente carácter. Desde las mismas postrimerías del siglo XV y su paso al XVI, comienzan á sustituirse en varios sepulcros las estatuas yacentes por las orantes, que acaban por predominar en el XVII. Gil de Siloe puso de rodillas, en dos de sus primorosos enterramientos, al Príncipe Don Alonso y á D. Juan de Padilla. En el curso de la décimasexta centuria se hicieron, entre cien, en piedra, las de Cristóbal de Andino, que

hemos descrito, las de los Marqueses de Pozas, en Palencia, y la de Don Pedro el Cruel (1), y en metal las diseñadas por Pompeyo Leoni, Juan de Arfe y Jácome Trezzo. Al llegar la decimoséptima se labraron las guardadas en los conventos de Santa Catalina y Portacoeli, de Valladolid, en unión de otras muchas, como las que lucen en las hornacinas del presbiterio de las Agustinas-Recoletas de Salamanca, de autor extranjero, y más teatrales que las clásicamente castellanas.

No comprendemos cómo ha podido decirse que en ella se perdía el carácter de las hermosas tumbas españolas; es ésta una afirmación de las que se hacen al correr de la pluma sin darse clara cuenta el autor de la doctrina que sienta. Estatuas orantes se hacían en el extranjero, es cierto, por los mismos años en que se hacían las nuestras; pero de estatuas yacentes se habían llenado los templos de otros países al mismo tiempo que poblábamos con ellas las iglesias españolas. En las figuras arrodilladas de fines del siglo XV, del XVI y del XVII se reflejan de tal modo los tipos de los caballeros y damas castellanos de la época, que bien pudiera creerse que todas ellas son retratos y de original factura por lo tanto. Líneas de la fisonomía, gesto, tocados, ropas, todo es de estas tierras; en las posteriores al 1600 son las efigies funerarias los tipos de nuestra literatura del siglo de oro trasladados á los mármoles.

Seis estatuas repartidas entre tres enterramientos de Valladolid caracterizan la escultura funeraria castellana de la primera mitad del siglo XVII. Realizáronse éstas al mismo tiempo que se multiplicaba la imaginería religiosa de *Gregorio Fernández*, y muestran la sociedad de la época bajo su aspecto laico, así como la segunda reflejaba sus sentimientos piadosos y las obras que en ellos hallaban su inspiración.

Dos de aquéllas componen en la iglesia de Santa Catalina el sepulcro de D. Antonio Cabeza de Vaca y D.ª María de Castro, habiendo fijado la fecha y descubierto el nombre del autor de los bultos las eruditas investigaciones de Martí y Monsó. Las efigies de los dos consortes se hallaban colocadas en su sitio en 1608, y las había labrado Pedro de la Cuadra, según demuestran varios documentos.

(1) Estuvo en la iglesia de Santo Domingo el Real, destruída en 1868, y se guarda desde entonces en el Museo Arqueológico Nacional.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Portacœli

Estatuas orantes de los padres de Don Rodrigo Calderón

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Portacœli

Estatuas orantes de Don Rodrigo Calderón y su esposa

Es el primero el contrato hecho en 1607 entre el artista prenombrado y el administrador de los bienes legados por D.ª María de Castro; por él se comprometía Pedro de la Cuadra á labrar «dos bultos de alabastro de lo de cogolludo... los cuales an de Representar las pers.as de los dchos s.es don ant° Cabeça de baca y doña maria de Castro su muger»... enumerándose en otras cláusulas la altura de las estatuas, los detalles de la capa y ropilla, la Cruz de Santiago, que se ha de marcar de relieve sobre ésta, y cien minuciosidades más que tienen interés para el conocimiento de la indumentaria de la época.

El segundo, fechado á 5 de Mayo de 1608, se refiere al dictamen dado sobre este trabajo por Gregorio Fernández y Alonso de Mondravilla, llamados á declarar si se habían cumplido bien las condiciones del contrato. Ambos dijeron que Pedro de la Cuadra hizo, fabricó y acabó los dichos bultos entera y cumplidamente, y los tiene puestos y asentados en la capilla mayor del monasterio de Santa Catalina de Sena. Consta también que antes de redactarse este documento, el administrador de los bienes de D.ª María había pagado cuatrocientos ducados al artista, y que al mismo tiempo de hacerse el reconocimiento hubo de abonarle los cuatrocientos restantes.

Nada de esto se sabe en cambio respecto de las estatuas orantes guardadas en el convento de Portacelli, que reproducimos en dos de nuestras láminas. Representan éstas, las de un lado, al Marqués de Siete Iglesias, D. Rodrigo Calderón, decapitado en Madrid, y á su esposa; las del lado opuesto á los padres del Marqués, y sólo se sospecha que debieron hacerse en vida de los personajes representados, porque D. Rodrigo Calderón dejó dispuesto todo lo referente á su enterramiento y á los de su familia.

Las líneas generales y el carácter típico de la indumentaria de la época acercan las cuatro últimas á las dos primeras; los detalles de algunas prendas y la factura separan bastante á unas de otras. Las damas están vestidas casi de un modo idéntico, pero no así los hidalgos; lleva, Cabeza de Vaca, ropilla de corte, como el contrato parece exigir, y protegen los cuerpos de los Calderones medias armaduras primorosamente cinceladas, sobre todo en los petos y brazos. Hay, por lo tanto, entre aquél y éstos el contraste del traje civil al traje militar de los años de Felipe III.

Parecen las de Portacoeli figuras delicadamente miniadas, y el que las examine despacio notará en ellas singulares delicadezas y pormenores de ejecución. El cabello bastante suelto de la dama que ocupa el lado de la Epístola, muy distinto del cuidadosamente peinado de la del lado del Evangelio, que se supone ser la Marquesa; el corpiño desabrochado junto á la garganta, en ambas; la guarnición de éste y su fino plegado; la cofia que adorna á la esposa de D. Rodrigo, y que no lleva la otra; el encañonado de las golas y vuelillos; los cinturones de los caballeros, con sus broches; las empuñaduras de las espadas, y sobre todo la gran diferencia de la expresión y líneas individuales de las cuatro fisonomías, son todos detalles que muestran el empeño puesto por el artista en acabar, en reproducir con exactitud cuanto muy probablemente tenía á la vista.

Son, por lo tanto, las dos efigies de Santa Catalina y las cuatro de Portacelli obras del mismo género; pero no es posible afirmar que sean de la misma mano, ni aun de dos autores á la misma altura. En ese primor del dibujo sobre el metal, simulado en las armaduras de los caballeros, hay algo que recuerda el modo de hacer de los Leoni; en el modelado de las cabezas, los rasgos de los rostros, la desproporción de las piernas con el cuerpo en los varones y la factura general, no hay nada que se parezca á la de los célebres artistas italianos.

Pedro de la Cuadra falleció el 7 de Agosto de 1629, y por los años que vivió pudo labrar también las estatuas de Portacelli; pero de suponerle su autor sería necesario reconocer, al mismo tiempo, que había cambiado mucho desde que hizo las de Santa Catalina. La última obra suya de que se tiene noticia, es la estatua sepulcral de don Fernando de Padilla, para el colegio de los jesuítas en Soria; consta el contrato firmado por el artista con D.ª Mencía de Padilla en 26 de Mayo de 1616, y consta también por otro documento de 12 de Octubre del mismo año, que había cumplido sus compromisos y se le había pagado su trabajo. El carácter de esta efigie nos hubiera podido dar quizá alguna luz para resolver afirmativa ó negativamente el problema planteado.

Las demás obras de Pedro de la Cuadra no le presentan ciertamente como el autor de los sepulcros de Portacelli. En 1599 hizo las *siete historias* para el retablo de la Merced y el tablero de la funda-

ción de la Orden para la redención de cautivos que se conserva en el Museo de Valladolid; en 1603 comenzó á ejecutar el retablo de la capilla mayor de la iglesia del Salvador; poco después talló la sillería del coro del convento de Sancti Spiritus, y ninguna de estas creaciones llega siquiera á los bultos de Santa Catalina (1).

Tenemos, sí, en Pedro de la Cuadra, un representante de la escultura funeraria castellana, coetánea de la labra de las efigies piadosas á que tanta altura llegó Gregorio Fernández en su grupo de la Piedad y otros, y tenemos también en los sepulcros de Portacelli, de autor que sigue siendo desconocido, unos ejemplares de lo hecho con mayor inspiración y más primor dentro de su género y de su tiempo.

En el mismo siglo de Gregorio Fernández, pero bastantes años más tarde, debió hacerse un Cristo que estuvo durante mucho tiempo en un camarín de la casa de la Marquesa de Lozoya, en Segovia, y hoy se venera en la Catedral de la misma ciudad. Es de autor desconocido, bello bajo distinto aspecto que las efigies descritas, poco comparable á las esculturas clásicamente castellanas, más meridional en su patética expresión, delicado de detalles, suave de líneas. Se acentúan en él un poco, y no con mucha propiedad, los huesos del eje del pecho, que más que por el *esternón*, parece formado por costillas, y es admirable su cabeza, acertada y fina su policromia.

¿De dónde ha procedido? En muchos de los caracteres presenta semejanzas con el crucifijo llamado *de los Cálices*, de Montañés, guardado en la sacristía de la Catedral de Sevilla; están hechos de la misma manera los arranques de los brazos que no pueden citarse ni en uno ni en otro como un modelo de perfección; son bastante análogas las líneas generales. La sangre de las heridas corre por sus cuerpos del mismo modo; se aproximan algo las disposiciones de los paños que ciñen sus cinturas; en los santos leños se han reproducido, en los dos, trozos de troncos desbastados á medias. Las cabezas, la expresión de los rostros, el modo de estar hechas las manos y los pies y algunos detalles anatómicos, les diferencian, en cambio, profundamente, declarándolos obras de distintos autores.

Las analogías de estilo general con el del célebre escultor sevilla-

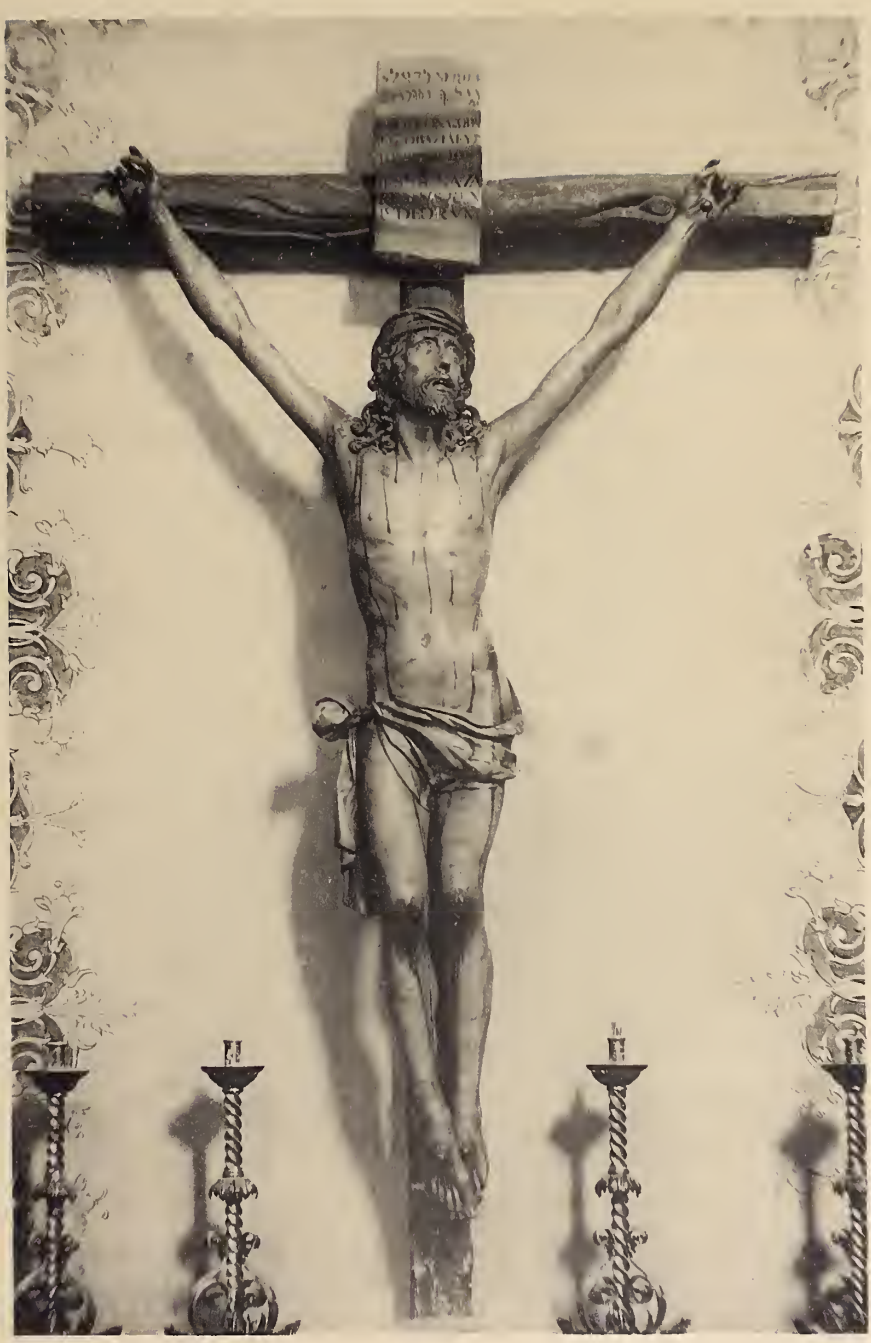
(1) Todos estos documentos se hallan publicados íntegros en la obra del señor Martí y Monsó tantas veces citada.

no, y las diferencias de factura, llevan á pensar en Alonso Cano como autor de la hermosa efigie; tiene ésta, realmente, la mayor parte de las excelencias y defectos que se observan en las creaciones del artista que acabamos de nombrar, y si no es ésta suya, es de alguien que seguía su dirección y le igualàba en mérito, no siendo fácil dar ciertamente con una personalidad distinta que reúna en las muestras de su labor las condiciones de aquella personalidad.

Dice *Cean Bermúdez* que Cano se distinguía por la sencillez en las actitudes, grandiosidad en las formas, verdad y buen gusto en el plegado de los paños, cualidades que no pudo aprender del *Montañés,* y muchos de estos rasgos característicos se descubren en la efigie que estudiamos. Hay en ellos elementos realistas y hay también una idealidad que les domina y envuelve enmascarándolos en gran parte. Manos y pies están hechos con bastante primor como remates de brazos y piernas que no valen tanto; el paño de la cintura se ciñe y anuda con más naturalidad que en el *Crucifijo de los Cálices;* el cuerpo lleva impreso un vago sello de juventud y castidad, parece adelgazado por el ascetismo y no por el sufrimiento; en el rostro hay dolor más moral que físico; la mirada es de expresión sublime, llena de angustia por algo que no es el natural padecer; se encomienda al Padre y pide compasión para los que le torturan, no para sus miembros lacerados.

Sea de quien sea, es ésta una de estas creaciones inspiradas en su totalidad y no tan acertadas en los detalles que honran, sin embargo, á la estatuaria policromada española; ha puesto en ella su sello el genio y no el desequilibrio nervioso, y esto, más que el dibujo y modelado, es su principal excelencia. Parece un producto de la unión de la solidez de la escultura castellana con la inspiración de la meridional y es digna de haber salido de manos del gran escultor granadino, que recibió en sus ojos los rayos del sol andaluz y llevaba impresa la tradición artística y física castellana, porque su padre, que le enseñó la arquitectura, era de Almodóvar del Campo y su madre de Villarrobledo, pueblos ambos de Ciudad-Real. Nació á orillas del Darro, trabajó luego mucho tiempo en Madrid, y volvió después á su ciudad uniendo así en el curso de su existencia lo que la naturaleza había unido también en el nacimiento.

De la asociación de unos y otros datos, deducimos, sólo en hipó-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEGOVIA

Catedral: Crucifijo de la Marquesa del Lozoya

tesis, que el crucifijo de Segovia pudiera ser de Alonso Cano (1); pero debemos añadir, en conciencia, que hay minuciosidades en las líneas del rostro, en el dibujo de cabello y barba, y en ciertas incorrecciones, que nos dejan en duda. Para resolvernos de un modo más decidido necesitaríamos haber tenido á nuestra disposición numerosas colecciones de los dibujos que hizo el gran artista, además de los muchos cuadros y varias tallas suyas que hemos examinado en nuestros viajes; sólo disponiendo de aquéllas hubiéramos podido adquirir elementos de sólida información para confirmar ó rechazar la susodicha hipótesis.

Al aproximar también uno á otro el Cristo esculpido de Segovia y el pintado de Alonso Cano que forma parte de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se aprecian entre ambos grandes semejanzas y algunas diferencias. Parece idéntico el dibujo del cuerpo y distinta la expresión. No basta además á explicar la última diversidad indicada el momento de la expiración en que se ha tomado al segundo y el de encomendarse al Padre en que se ha puesto al primero; hay algo más, las dos figuras son de otros tantos tipos de países poco semejantes entre sí. Cabe sólo un modo de solucionar el problema interpretando la razón de estas anomalías; que ambas creaciones son de la misma mano, y que el artista estuvo menos afortunado en el dibujo y se inspiró, en cambio, con mayor entusiasmo, para la Segoviana, en modelo muy distinto del de las otras.

Etnográficamente no es este Jesús crucificado de Segovia un castellano, y sería casi tan interesante como determinar al fin quién le hizo saber también con qué modelo le hizo para aproximarse más al carácter de la personalidad representada; con él puede considerarse cerrado el gran período de la imaginería religiosa y de la escultura con color que se extiende desde el siglo XVI hasta los fines del XVII.

Los discípulos de Alonso Cano valieron más que los de Gregorio Fernández; pero ninguno llegó á la altura del maestro. Fué Cano una de esas pocas personalidades salientes que se dibujaron de cuando en cuando en la historia de la escultura castellana; á ellas se llegaba por una serie de esfuerzos que alcanzaban en su obra el ideal per-

(1) Igual opinión ha indicado al paso en su excelente libro *La Pintura en Madrid* D. Narciso Sentenach, tan competente en estudios de crítica artística.

seguido, y desde ella se descendía necesariamente poco ó mucho.

El más conocido de los que le siguieron, Pedro de Mena, dejó aquí en Madrid varias efigies, en cuyo estudio nos ocuparemos en el cuerpo de nuestro libro; y en Toledo la famosa de San Francisco, estatuílla pequeña, que se cita siempre con gran encomio, y se halla guardada hoy en el tesoro de la Catedral. Atrae las miradas de los artistas el rostro lleno de ascetismo y la misma rígida actitud que le dan algo de la expresión del éxtasis divino, suprimiendo casi la corporeidad.

Hay, en cambio, en él otros detalles que no son dignos ni de la tradición del maestro, ni de las demás obras de Mena. La capucha que cubre la cabeza del santo no es de paño, es de rígida madera, formando un marco para encuadrar la bien sentida fisonomía. ¿Se la ha tallado así, intencionalmente, para no ocultar parte de la frente ni dar sombra á los ojos? En estos artificios tan acentuados no cayó nunca Alonso Cano, porque tanto como esta disposición permite lucir algunas porciones importantes de la estatua, afea el dibujo de las ropas y altera la armonía del conjunto.

Se ven á la vez en la célebre imagen lo que son los buenos rasgos transmitidos por herencia artística, conservados por devoción en el discípulo, y las deficiencias del que no pudo ponerse, á pesar de sus buenos deseos, á la altura del que le enseñó, no logrando alcanzar tanta belleza en el modelado, no plegando tan bien los paños, no haciendo con aquel excepcional primor las extremidades, no dando á todo un perfume de clasicismo bien entendido y bien adaptado al mismo tiempo á la composición de los asuntos piadosos.

La efigie de San Francisco, de Toledo, es, prescindiendo de sus defectos, una buena efigie; pero no puede colocarse á la misma altura que las que hizo Gregorio Fernández en el comienzo del siglo XVII, y de las que talló Cano, cerrando con ellas la brillante historia de la estatuaria policroma en el curso de la decimoséptima centuria.

Ya que no de grandiosa y emocionadora, hay que calificar unas veces de amable ó *linda,* y otras de elegante la estatuaria del XVIII. Si para este arte no se considera bello más que lo homólogo de lo épico en la literatura, habrán de colocarse sus producciones de la décimooctava centuria en la clase de lo decadente y degenerado. Si con un sentido más humano se da su valor en esa esfera de la actividad de nuestros semejantes, como en todas, á lo que encarna en for-

ma atractiva el espíritu de cada sociedad y de cada época, habremos de ser menos severos en nuestro juicio y decir que hubo artistas que idealizaron, é idealizaron bien, lo que entonces se pensaba y sentía.

En años de gran galantería, de sociedad dominada en España por el espíritu de la corte francesa, de culto ciego á la hermosura de las damas y á la pulcritud del traje, era una empresa de verdadero genio, dentro de la atmósfera respirada, llevar este modo de ser á las imágenes y lograr que, siendo de rostros bellos, inspiraran sentimientos más divinos que mundanos, y más de una vez la realizaron los creadores de efigies piadosas.

La dirección fué general, por lo menos en esta parte del occidente y mediodía de Europa. Francia é Italia están llenas de encantadoras mujeres y apuestos mancebos adorados como santas, santos y personajes angélicos en los altares (1). Las rígidas imágenes bizantinas y las mismas del período gótico producían horror y eran calificadas de bárbaras y repulsivas por las gentes más timoratas. El arte se acomodó á lo que de él se exigía y no sirvió mal estas tendencias, conservándose arte á pesar de la frivolidad reinante.

Encarnó plenamente dicha tendencia aquí en España, y en tierras levantinas, dependientes desde largos siglos de la corona de Castilla, en Francisco Salzillo ó Zarcillo, alcanzando al servirla justo renombre, porque supo poner fantasía, sentimiento hondo, espiritualidad piadosa en lo que nacía en medio de gentes sobrado profanas. No se debe á capricho vulgar ni á ignorancia el ciego entusiasmo que producen sus imágenes en un pueblo tan artista como el murciano, y que sienta en ellas lo que no puede sentir la crítica fría; no es injusto el encomio con que las citan y analizan los eruditos de aquélla y otras regiones, el interés que se manifiesta hoy en muchos extranjeros por conocerlas y por conocer también datos respecto de la vida y labor del célebre artista.

Ocurre con éste lo que ocurre con todos los que han alcanzado gran fama caracterizando un período en la historia de las producciones del genio humano; hay que descontar por completo más de la mi-

(1) Véanse, entre cien, los bellísimos mancebos en representación de ángeles que consuelan al Salvador en uno de los recuadros que decoran el cierre del coro de la catedral de Chartres, y fueron labrados por *Simón de Mazières* en el siglo décimoctavo.

tad de las efigies que se le atribuyen por haber contribuído á la formación de los inventarios la vanidad de las aldeas y coleccionistas, ó la avaricia de los mercaderes de lo bello, y en algo de lo que luego queda se advierte también que no fueron sólo y directamente sus manos las que intervinieron en todas las obras.

Descontado, sin embargo, cuanto debe descontarse, queda lo suficiente para acreditar de notable su labor y que no se le pueda incluir entre los artistas de segundo y tercer orden como le incluye Araujo en su historia de la escultura española, premiada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando: no hay otro que mejor haya traducido en las tallas de madera el espíritu de sus coetáneos y esto basta para colocarle en un lugar preferente al trazar las sucesivas fases por que ha ido pasando nuestra imaginería religiosa (1).

Ponen casi todos á la cabeza de sus creaciones el Angel de la Oración en el Huerto, que es realmente un hermosísimo mancebo, en quien la belleza casi femenina no excluye la energía varonil, componiéndose íntimamente en la imagen genérica humana. En el juicio sobre los demás *pasos* se dividen las opiniones: son muchos los que prefieren el Prendimiento y hay bastantes que encuentran expresión divina en el Cristo de la Caída. Encomian otros las excelencias de las imágenes fijas que ocupan altares en diferentes iglesias y no salen en las procesiones; pero la obra de *Salzillo* ha de juzgarse en el conjunto de sus esculturas más auténticas y en el modo de llegar á ellas, no en aquellos ó estos ejemplares, porque analizados en absoluto y uno por uno, no llegan, es claro, á las de los grandes genios castellanos del XVI y XVII.

Reproducimos cuatro efigies en dos láminas para reunirlas en representación á la vez de lo que hubo en él de muy propio y de lo que caracterizó también la deficiencia de su época. El Angel ya citado es muy bello, produce siempre profunda emoción en los que le contemplan directamente y encuentran que hay en él algo muy superior que sólo anuncian de un modo imperfecto las mejores reproducciones; ¡tal es el perfume de vida real que de su cuerpo de madera se exhala! La Dolorosa de la misma fototipia es imagen de vestir y su simpático

(1) D. Antonio García Alix ha dedicado á las obras de Salzillo su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en él se declara el ciego entusiasmo que sienten todos los murcianos por su notable artista.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MURCIA

Imágenes de Salzillo

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MURCIA

Imágenes de Salzillo

rostro luce más ó menos según la mayor ó menor habilidad de la camarera que la compone; representa aquella mala dirección que ya venía tomándose desde Gaspar Becerra, por Fernández, Montañés y otros de menor fama, en que algunas obras de arte se adaptaban á los gustos y condiciones económicas de las distintas cofradías.

Las dos representaciones de la otra lámina lo son de imágenes que no forman en la serie de los *Pasos de Semana Santa.* El San Jerónimo guardado en Espinardo nos cuenta cómo trataba Salzillo los desnudos. Se acusan en él las clavículas y las costillas, los húmeros de ambos brazos con las *alabeadas* superficies propias de estos huesos, los del antebrazo y los del carpo, los pómulos en el rostro, todo con bastante exactitud anatómica, y, sin embargo, no brilla como debiera en aquel cuerpo el realismo y la naturalidad, mostrándose en este ejemplo esa ley y esa verdad de que en el arte no basta copiar ni siquiera bellamente los órganos que se reproducen en piedra ó en madera, es necesario interpretar bien, acertar en la armonía del conjunto y presentar más que la copia, la imagen creada en la fantasía del escultor. Esta efigie, de cabeza bien modelada, es, sin embargo, bella dentro de las condiciones de época, pero no llega á la emocionadora expresión de un hombre de cuerpo consumido por una fe y una idea que pintó en el mismo santo *Rivera.*

La imagen de Santa Ana tiene en cambio el valor de reflejar bien los elementos que puso en su obra el tipo de la comarca en que trabajaba. La vejez prematura de las huertanas de Murcia ha impreso su sello en el rostro de la madre de la Virgen y la ha dado el acabado aspecto de una anciana del país con piel arrugada y juventud en los ojos; los críticos y los técnicos encontrarán más de un defecto que señalar, unidos á aciertos, en el dibujo y los paños de la piadosa efigie; los artistas de corazón sentirán lo que hay en ella de inspirado, de obra de unas manos impulsadas por un espíritu lleno del amor á la tierra en que había vivido y enamorado de gentes y paisajes que no comparaba con otros panoramas y otros individuos.

Este sello local que vemos en Santa Ana y en la mayor parte de las obras auténticas de *Salzillo* se explica por su historia. *Salzillo* quiso ir á Roma á formarse en la escuela del buen gusto, que fué también á veces la escuela donde se perdieron muchos caracteres y muchas inspiraciones personales; no le fué posible realizar su propósito,

y demasiado artista para estudiar en grabados y reproducciones, puso su vista en la naturaleza, y la naturaleza fué para él los campos y los huertanos de Murcia.

Instintivamente, ó por estar en el ambiente del mundo entero, se adaptó á la dirección de su época haciendo lo amable mejor que lo grandioso; pero en la elección de modelos fué único, porque en aquella comarca no hubo entonces, ni le hubo después, otro escultor de su talento é iniciativas. Esta originalidad le hace encarnar aquí un período de la historia de nuestras creaciones y da un valor excepcional á su obra de conjunto. Por ello es necesario, lo repetimos, colocarle en primera línea, y en relevante puesto le colocarán todos los que no juzguen de la bondad de las facturas atendiendo á si se acercan ó se alejan mucho ó poco de las labras clásicas.

A *mil setecientas noventa* ascienden, según Cean Bermúdez, las obras que se le atribuyen; necesitaría haber ejecutado entre dos y tres cada mes, y si algunas son lo bastante sencillas para que declaren haber nacido en unos cuantos días, hay otras, como el paso de la Santa Cena, en que sólo el trabajo material de talla y estofado, sin contar con el estudio y proyecto, exigirían hoy mismo algunos meses. Las cien falsas calificaciones vulgarizan su labor en vez de producir admiración por lo fecunda.

Los que vieran sólo la Virgen del Carmen en Beniaján con las figuritas que representan las almas en pena, tendrían que formarse una pobre idea de la maestría y el genio de Salzillo. Ni estas ni otras muchas efigies han podido pertenecerle ni siquiera en el diseño; si alguien llegara á probar documentalmente que habían salido de su taller, el modelado declararía siempre que para cumplir un compromiso del atareado maestro se habían encargado de tallarlas primero y pintarlas después un par de medianos aprendices.

No se olvide nunca que él no quiso sólo crear, que deseó difundir las enseñanzas artísticas en su comarca y que organizó una escuela; á ella acudieron discípulos que, como ocurre siempre, se repartirían en los grupos de buenos, medianos y malos; que las discusiones entre ellos anularon los buenos deseos del maestro, y que alejados luego todos de aquel centro, trabajarían necesariamente por su cuenta, repitiendo líneas como remoto recuerdo de buenas líneas y añadiendo inspiraciones personales que no debieran ser de las más acertadas.

Por todas estas razones se explica á la vez que se le atribuyan, mejor que á los demás escultores, más de mil setecientas obras y que no pasen de cincuenta las que tienen rasgos de ser de la misma mano, colocando al que las hizo á gran altura por el sentimiento que revelan y el temple de alma que ha sido necesario para llegar á su labra.

Dentro de España no quedaron encerradas estas tendencias en el solar murciano; por pueblos de muy distintas provincias se repartieron pruebas fehacientes de su imperio en las santas y santos de la décimaoctava centuria; y al otro extremo de la Península, en la Rioja, se buscaban los mismos efectos por iguales procedimientos en días próximos á los días de Salzillo, quizá algo anteriores. Hay en el trascoro del Monasterio de San Millán de la Cogulla dos santas benedictinas, Santa Potamia y Santa Aurea, cuya principal excelencia artística es la de haberse reproducido en ellas dos hermosas damas (1).

La imagen de Santa Potamia produce mayor efecto que la de Santa Aurea. Su actitud es algo teatral; más que una santa absorbida en la lectura de piadosos libros, pudiera creérsela una actriz que estudia su papel para una representación mística. La ejecución de algunas de sus partes cae en el amaneramiento, y tanto en el pulido de la labra como en la aplicación del color, hay algo de *lamido.* En la disposición de las ropas luce más estudio que naturalidad, se siente la mano del artista acomodándolas sobre el modelo. La efigie de Santa Aurea es un poco más rígida, menos expresiva que la de su compañera, adoleciendo además de los mismos defectos.

Esto es lo que daba el tiempo. Obligaba también á seguir ya por entonces torcidas direcciones el carácter de los bultos religiosos, cada vez más difíciles de interpretar en forma bella é inspirada á medida que se los repetía siglos y siglos en las mismas condiciones y con arreglo á idénticos límites puestos por las agiografías; y sin embargo, el autor de estas imágenes no tiene nada de adocenado; puede calificarse su obra de aceptable; ha de aplaudirse en él su hábil modo de sortear los escollos en que cayeron luego casi todos los imagineros, dando á muchos rostros insipidez al buscar la espiritualidad y refle-

(1) Nos ha remitido fotografías para hacer la fototipia en que las publicamos el Sr. D. Santos Fernández y Santos, que es un verdadero artista encerrado en una pequeña aldea.

jando en ellos más de un rasgo de idiotismo, cuando se quería que resplandeciera en las fisonomías la pureza ó la inocencia.

No son así ni la Santa Potamia ni la Santa Aurea de San Millán de la Cogulla de Yuso; pueden enorgullecerse los vecinos del pueblo de poseer dos buenas esculturas para iglesia, de las que se hicieron dentro de la susodicha dirección y por aquellos días. El elemento realista que brilla en ellas está en la expresión monjil de ambas, de monjas con talento y distinción excepcional, y en el tipo nada extranjero de aquellas fisonomías, más localizado en la segunda que en la primera. Estas esculturas representan una fase y merece ocupar un lugar propio en la historia de la iconografía castellana de los tiempos en que no trabajaban ya los Fernández ni los Cano. No están, es claro, á la altura de las mejores imágenes de Salzillo; pero son, sí, muy superiores á muchas de que bien ó mal se atribuyen al célebre artista murciano, tanto más apreciado cuanto va siendo más conocido.

Tienen también interés estas efigies porque revelan mejor que otras muchas el género de erudición que lucían en este período los encargados de hacer imágenes. Apurado debió hallarse el autor para caracterizar las dos piadosas mujeres que vivieron, la primera, en el siglo VI, y la segunda, en el XI, dado que las dos fueron muy piadosas, estuvieron llenas de ardiente fe, se sometieron á largas penitencias y fueron enterradas en el monasterio de San Millán de la Cogolla, sin que ocurrieran en su vida hechos excepcionales ó de interés dramático, que son los que animan el cincel ó hacen correr fácilmente los colores de la paleta al lienzo cuando se van á reproducir hermosas figuras.

Santa Potamia figura como discípula de San Millán, y nutriéndose en su doctrina la representa el escultor con el libro en la mano, que había de ser en todo caso un antiguo códice. *Santa Aurea* fué favorecida con visiones celestes, la visita de Nuestra Señora y la de tres santas de su especial devoción, y ya sea para recordar estas comunicaciones de su alma llena de puro misticismo, ó su paso de esta vida después de sufrir con piadosa resignación una cruel dolencia, ha puesto el imaginero sobre su cabeza la simbólica paloma.

Tras las cien tentativas practicadas en busca del ideal por diferentes caminos, se llega aquí en Castilla, lo mismo que en el resto de

Fotografías de D. Santos Fernández

Santa Potamia

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Santa Aurea

SAN MILLAN DE LA COGOLLA

Imágenes en la Iglesia de Yuso

Europa, al momento de la verdadera crisis. Cien imagineros adocenados trabajan poco después que Salzillo ó al mismo tiempo que los escultores de la Rioja pretendiendo continuar igual obra, aunque sin el mismo genio. La labra de las efigies piadosas se industrializa; no son los países de mayor inspiración, sino los más comerciales los que se encargan de llenar de imágenes las iglesias, y entonces se extienden por todas partes esos bultos de bienaventurados, hechos á patrón y de gesto convenido. Los ojos soñadores de algún místico en éxtasis se hacen pesados de párpados y dormilones; la sencillez antes encantadora de alguna santa doncella se trueca en insulsa expresión en manos de los prosaicos desbasta-maderas.

Separándose á la vez del estilo de los artistas que mejor le caracterizaron y de la imaginería industrial con sus ribetes de ridícula, hubo también en el siglo XVIII algún reflejo, un poco debilitado, de la gran estatuaria policroma castellana de la época de Gregorio Fernández. En Salamanca y Madrid se encuentran bastantes obras de Salvador Carmona, que empezó á ser conocido como discípulo de Ron, hacia 1725; sus efigies pueden estimarse como muy apreciables, dado los años en que trabajaba.

Dieulafoy (1), que considera *excesiva* la calificación de obras maestras que las conceden algunos entusiastas, las reconoce el mérito relativo al tiempo en que se tallaron, y es que hay en Carmona alma de artista, temperamento de escultor, espíritu nutrido en hermosas tradiciones, envuelto todo en los vicios de factura y pobreza de iniciativas creadoras que recogía tristemente de la atmósfera respirada.

El predominio de lo bonito y lo teatral, el olvido de lo grandioso y verdadero que se padecía por la mayor parte, no se prestaba á que él realizara lo que llevaba indudablemente en la fantasía, más que en forma determinada en el estado de ensueño, y cuando se ponía á trabajar guiado por su ideal, debía ir poco á poco desviándose de él por las sendas trilladas en todas direcciones. Por eso, en sus efigies, se adivina, en primer término, ese quiero y no puedo que honra la personalidad del autor y baja el nivel de la obra.

El estado de eclecticismo de la época actual se ha reflejado nece-

(1) Dieulafoy. Obra citada, pág. 142.

sariamente en la escultura castellana, aunque no con los graves inconvenientes que suele tener en diversos órdenes del mundo moral. Faltas las escuelas modernas, más que las antiguas, de ese ideal tantas veces perseguido y tan pocas alcanzado, se mueven en todas las direcciones, renaciendo en unas hermosos períodos del arte de anteriores siglos; inspirándose otras en modelos clásicos mejor ó peor interpretados; creando las terceras, ya con la timidez de los primeros tanteos, ya con el atrevimiento poco sólido de los desequilibrios nerviosos ó de las visiones bellas vagamente entrevistas.

No hay ni puede haber la fe en un estilo determinado que subyugue con avasalladora fuerza el alma de grandes grupos de escultores; existen, sí, en cambio entusiasmos tan altos como en la época en que más, aunque sea lugar común el negarlo, y amor al trabajo con tesón para llegar cada uno al fin propuesto. Todas estas condiciones que privan de carácter á la estatuaria de nuestros días, la dan en compensación gran riqueza y una inagotable variedad de producciones. El medio ambiente peninsular sigue influyendo de un modo poderoso, y el conjunto de la obra de los artistas españoles se distingue en lineamientos generales de la realizada por los de otros países; pero la personalidad de cada uno se acusa de tal modo en estos tiempos, que es más difícil reconocer en el fondo la personalidad genérica de raza.

¿Quién podrá fijar hoy el carácter de las escuelas regionales dentro de nuestro género de vida cosmopolita? ¿Quién podrá sospechar siquiera su existencia? Benlliure, valenciano; Sansó, de Gracia; Blay, de Gerona; Marinas, segoviano; Querol, tortosino; Bellver y Mélida, madrileños; Susillo, Inurria y otros varios andaluces han respirado muchas veces la misma atmósfera artística, han recibido luego en sus viajes impresiones muy diversas, han sentido renacer en ocasiones inconscientemente en su fantasía imágenes de los primeros años, y todo esto se ha compuesto en ellos de tan diversos modos y en forma tan independiente de la relacionada con el país de nacimiento, que no hay medio de caracterizar por el suelo ó la comarca la obra de ninguno. Estudiando su labor se reconocen bien marcados rasgos individuales, no direcciones de escuela.

Los encargos han llegado á sus estudios de las provincias más separadas entre sí y para expresar ideales y hechos de los más diversos. La imaginería religiosa, poco practicada en general por estos

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

COVADONGA

Imágen de la Virgen, por Samsó

artistas de primera línea, y la escultura funeraria, no tan extendida hoy en España como en Italia, han tenido que ceder en gran parte su lugar y sus cultivadores á la estatuaria monumental en calles, plazas y paseos, que es donde ponen todo su empeño y donde extreman su maestría los artistas contemporáneos, uniendo su nombre al de los personajes de mérito real ó de importancia en la guía, en honor de los cuales se levantan.

Mas no por predominar este género de labores se anula por completo la representación de ninguna de las esferas á que pueden consagrarse la actividad de los escultores. Una preciosa efigie de la Virgen de Covadonga ha salido en estos días de manos de Sansó; en los sepulcros de Silíceo, de Colón y de Gayarre han puesto, respectivamente, sus manos Bellver, Mélida y Benlliure en el espacio de unos veinte años. Las obras piadosas ó funerarias que pueden calificarse de notables se hacen hoy en mucho menor número, es cierto, mas no son de menor importancia que las de otros géneros. Tienen, sí, el inconveniente de quedar á lo mejor desconocidas en medio de los millares de objetos industriales que pueblan iglesias y cementerios.

Como tipo de imaginería religiosa de nuestros tiempos elegiremos la bella imagen de la Patrona de Covadonga hecha por Sansó. Ha querido el autor darla carácter de época poniendo en sus ropas el lujo de las princesas bizantinas, y ha huido en cambio de reflejar en su dibujo y modelado aquellas formas que reproducen hasta el infinito los monjes del monte *Athos*, repitiendo cada vez más frío, muerto y degradado lo que fué el último destello del brillante arte de Bizancio, porque la fidelidad á los rasgos característicos de aquel arte no se presta al temperamento de un artista de nuestros días.

La *Madre de Dios* lleva túnica rojo fuego con bordados de oro, manto azul con tisú del mismo metal y forro verde *cetonia;* una y otra prenda están guarnecidas de perlas, rubíes y esmeraldas. La toca es de un blanco rosado con adornos aureos, y por bajo de la túnica asoma el pie, calzado de un rico chapín de tisú de plata; de este mismo tisú es la túnica del Niño. La silla es dorada y con espléndidos esmaltes; las aureolas se hallan realzadas con brillantes y perlas; sobre la de la Virgen se ve la simbólica paloma; perlas y esmeraldas enriquecen el broche del manto de María.

El modelado de la cabeza y de las manos no es bizantino, es de

Sansó, siendo la expresión tranquila y bella, muy humana, de las razas de nuestros días. En la fototipia que publicamos pueden verse las líneas de los rostros, el buen plegado de las ropas, que no tiene nada de la rigidez oriental; el reposo lleno de majestad de la Reina celeste; el primor de los detalles, apreciándose en el conjunto el valor del esfuerzo hecho para traducir una efigie histórica á los medios de la escultura moderna, sin borrar por completo en ella un cierto acento arcaico necesario á su representación. Esta es una de las pocas tallas que pueden presentarse como ejemplo que honre á la imaginería policromada de nuestros días.

En el arte funerario ha sido más extensa la labor y más variada; se encuentran en él renacimientos de los grandes modelos consagrados por nuestra historia, y á su lado muestras de los esfuerzos para servir á nuevos ideales que pueden contarse entre los más afortunados. No es posible estudiar uno por uno los monumentos que se destacan sobre los mil productos *fabricados* en los talleres de los lapidarios, no para servir á la estética, sí para satisfacer á las vanidades mundanas más que á la piedad por el recuerdo del difunto, y eso que en este género de labor no podemos ponernos á la altura de Italia; no se gastan aquí las enormes sumas que representan las labras de los escultores en el cementerio de Staglieno, de Génova; de Bolonia, de San Miniato, al Monte de Florencia, del regio panteón de la Superga, en Turín

Lo que no tiene tanta importancia por la cantidad la tiene en cambio por la calidad, y los tres sarcófagos que ponemos por tipo de otras tantas direcciones: el de Silíceo en Toledo, de Bellver; el de Gayarre en el Roncal, de Benlliure, y el de Colón, de Mélida, no han sido excedidos por los de las tendencias análogas en ninguno de los grandes camposantos extranjeros donde hay mucho y muy bueno. Tienen además los tres un cierto acento de obras que hemos de mirar con cariño como propias, único rasgo que les une, porque en lo demás no se parecen entre sí en pensamiento ni en ejecución. Españoles son, sí, todos ellos en la misma forma que es español todo nuestro arte, porque las mismas influencias é inspiraciones extranjeras acaban por impregnarse fuertemente de este ambiente artístico al poco tiempo de reintegrarse al suelo patrio los mismos que se han educado fuera (1).

(1) Marcel Dieulafoy ha reconocido con su espíritu observador y sagacidad

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

TOLEDO

Sepulcro de Cardenal Siliceo, por Bellver

En el labrado por Bellver se ve el renacimiento de las tradiciones castellanas del siglo XVI. Ha sido hecho en 1890 para Toledo, destinado á contener los restos de un personaje á quien allí no puede olvidarse, y toledano es también en su estilo dominante, que recuerda el de la última y hermosa obra de Berruguete, diferenciándose luego profundamente en todo lo demás que le caracteriza de obra original. No fué éste el primer sepulcro diseñado por el escultor madrileño; antes, en 1878, había ejecutado el proyecto de mausoleo para el Prelado D. Luis de la Lastra y Cuesta, aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y colocado luego en Sevilla.

Son notables en el enterramiento toledano del Arzobispo Juan Martínez Silíceo la estatua yacente y las cuatro de las esquinas que representan las Virtudes Cardinales. Hay carnosidad en la cabeza bien modelada del cadáver, llena de tanta personalidad que todos la estimaran un retrato. Son muy bellas y muy expresivas las estatuíllas con las fisonomías dulcísima en unas, pensadora en otras. Refléjase en todo el entusiasmo por su labor de un alma de artista y la maestría del que había trabajado ya durante largos años perfeccionando de día en día su trabajo y viendo premiados sus esfuerzos por larga y no interrumpida serie de legítimos triunfos.

Por el lado de que está tomada nuestra fototipia adorna la urna un relieve donde se ha compuesto la escena de recibir *Silíceo* el nombramiento de preceptor del Príncipe, que había de ser con el tiempo el Rey Felipe II; en el opuesto hay otro que representa el reparto de premios á las educandas del Colegio de Doncellas Nobles que hubo de hacer alguna vez por sí mismo el fundador de la casa. Ambos son muy bellos, y en ellos se aprecia la altura á que ha llegado Bellver en esto que se llamó por algunos críticos escultura pictórica, del mismo modo que se conquistó fama en el modelado de estatuas.

En la escocia de la tapa hay margaritas, siemprevivas, adormideras, emblema del sueño tranquilo del justo y de la muerte, dando vida á las flores, que están dibujadas con primor y unidas unas á otras

acostumbrada, este carácter del arte español. En su precioso libro *La Statuaire polycrome en Espagne,* pág. 200, dice: «Autant se manifeste l'unité des écoles espagnoles de sculptore, autant s'accuse leur personnalité en face des écoles étrangères. La France, la Bourgogne, les Flandes, l'Allemagne, l'Italie, les ont tour a tour dominées et pourtant elles ont gardé un caractère national très net.»

con arte; entre ellas van intercalados signos de la alta jerarquía que obtuvo en la Iglesia el que educó á Infantes españoles. El relieve de la Caridad en el testero y cien detalles de menos importancia, no desmerecen del resto, ni alteran la armonía general que da singular encanto á esta creación moderna.

Le falta sólo para ser estimada en todo lo que vale, la pátina del tiempo y el prestigio de lo compuesto en vetustos años. Declara esta obra, en unión de otras varias, de estilo muy diferente, que en España no se ha agotado la fecundidad productora de lo bello y que somos un pueblo de artistas, teniendo por ellos nuestra principal personalidad ante los demás pueblos, siquiera lo olviden tan á menudo los elementos directores del país.

Se ve también en el sepulcro de Bellver lo que podemos hacer siguiendo las tradiciones de nuestra historia en el arte, así como en los que vamos á citar á continuación se podrá apreciar lo que son capaces de ejecutar otros escultores, rompiendo con ellas en la forma extraña ó los asuntos y conservándolas también en el fondo, que no deja de imprimir hoy su sello en todo el carácter de raza, como le impuso en épocas pasadas.

Hizo Benlliure el sepulcro de Gayarre en el momento en que pasaba su fantasía por la fase de mayor indisciplina, y es un buen ejemplar para reconocer hasta qué punto puede un hombre de genio dar belleza real á los olvidos de ciertos principios artísticos que en manos de lapidarios adocenados é imitadores pudieran resultar, por el contrario, grandes desaciertos. La falta de subordinación á las leyes naturales del equilibrio que engendra todo lo decadente en arquitectura y escultura, se halla compensada en la tumba del inolvidable tenor español por tantas excelencias de las figuras, tal poesía en el ángel que e ncha y tanta maestría en la factura, que la obra despierta por sus detalles, en cuantos la contemplan, la emoción estética, favoreciendo la impresión del conjunto.

Se ve allí claramente lo que es capaz de hacer, lo mismo en lo modernista que en lo clásico, el creador de formas tan hermosas al tomar cualquier dirección, sin olvidar lo que la realidad impone á todas las escuelas; las cien obras labradas después han confirmado estos presagios, dejando unido el nombre de Mariano Benlliure á monumentos de esos qne no se admiran por el capricho de un momento,

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEVILLA

Catedral: Sepulcro de Colón, por Arturo Mélida

y se incluyen, sí, en el catálogo de los tesoros de arte de buena ley de todos los tiempos que va reuniendo y conservando la humanidad.

Tiene de todos modos el sarcófago de Gayarre el valor de representar una dirección y de representarla bien, y por eso se le ha de citar necesariamente en los libros que se escriban sobre la historia de la Escultura española, siendo necesario recoger en ella todos los grupos de pensamientos realizados; todos los géneros de formas que han pasado de la fantasía del artista á la piedra, la madera ó el metal; todos los movimientos que se han producido en diversos sentidos, lo mismo los desequilibrios de escuela que lo que ha sabido colocarse sobre las pasiones de éstas (1).

Breda.—Sepulcro de Engelberto II de Nassau y de su mujer María de Baden.

Ligerísimas reminiscencias de un monumento holandés creyó encontrar hace años un crítico en el de Colón, hecho por el genial Arturo Mélida, que se destinó á la Catedral de la Habana, y está hoy colocado en la de Sevilla. Es el extranjero el consagrado en la *gran iglesia* de Breda al General de Carlos V, *Engelberto II de Nassau*, y su mujer *María de Baden*, atribuído á Miguel Angel. Lo que de aquél se recuerda á la vista del español se refiere sólo á la disposición de las cuatro

(1) Al llegar á la escultura moderna en Madrid analizaremos detenidamente la obra de este eminente artista.

efigies de las esquinas, porque son luego completamente diferentes el pensamiento generador de uno y de otro, la acción y movimientos de los personajes, su factura y cuantos elementos pueden tomarse en cuenta para establecer de un modo serio el paralelo entre ambos.

No marchan las figuras de Breda, no llevan orgullosas los restos de un grande hombre encerrados en artístico ataúd, no son emblemas de pueblos que rinden el tributo de gratitud y admiración á la personalidad que ensanchó los límites del mundo conocido. Cuatro grandes capitanes de la antigüedad sostienen sobre sus hombros una losa, en que está colocada la armadura de Engelberto, llena de primores. En la parte inferior, sobre un lecho mortuorio muy bajo, se hallan los bultos yacentes del caudillo y de su esposa. Basta comparar uno con otro para reconocer que no hay imitación alguna en el de Mélida; la imagen de la obra real ó supuesta de Miguel Angel no se dibujó probablemente jamás en la fantasía de nuestro compatriota, que á semejanza de los grandes artistas del siglo XVI, fué á la vez pintor, escultor y arquitecto.

En el informe sobre este monumento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se dice: «La duda se insinuó en el ánimo sereno de los jueces habiendo de estimar un ideal que rompe la tradición y halaga la novedad; que cautiva los sentidos, distrayendo la memoria; que más que al arte afecta al entendimiento, y que á la vez se ofrece á este pequeño y grande, ya se consideren las figuras y el ataúd, que fingen conducir, en la ejecución proporcional corpórea, ya se mire con ojos cerrados el simbolismo de su agrupación» (1).

Enuméranse enseguida las objeciones hechas al proyecto, engendradas por el temor de que en la ejecución de la obra no se consiga la estabilidad y la duración que debe tener; de que no se realice con los procedimientos actuales de la industria el efecto simpático de la policromia del modelo, y de que no tenga el sepulcro toda la grandeza y majestad unida en la mente al recuerdo del gran Almirante; pero se olvidan también todas ante... «la originalidad, la bizarría, el buen gusto de la composición, unidos al primor, la propiedad y el

(1) Fué el ponente redactor de este informe tan bien hecho nuestro inolvidable compañero D. Cesáreo Fernández Duro; se publicó en el *Boletín de la Academia*, tomo XI, pág. 239.

profundo estudio de los detalles». Esta es realmente la expresión abreviada del juicio que merecerá la creación de Mélida á cuantos la estudien y sepan sentirla.

Como la figura de Colón fué única en la historia, quiso el autor que la singularidad del gran descubridor se reflejara en una tumba que no se pareciera tampoco á las demás que encierran restos de grandes personalidades. Al declararse independiente la isla de Santo Domingo y abandonarla los españoles, cedieron todo al nuevo Gobierno, menos los restos de Colón. Castilla, León, Aragón y Navarra trasladaron su ataúd á otras tierras en que seguía desplegada la bandera amarilla y roja, y este es el acto que representa la composición, cargando gallardamente con el ataúd y llevándole como en triunfo las bellas y simpáticas figuras de las cuatro comarcas.

Al lado del sepulcro clásicamente castellano hecho por Bellver para Toledo, no puede ponerse mejor representación de las tendencias modernistas que éste de Mélida, que no cae en lo desequilibrado, y que no por ser de estos tiempos y seguirse en él la corriente de las innovaciones, deja de ser profundamente español.

En los monumentos de las plazas y paseos públicos es donde principalmente revelan sus inspiraciones y ejercitan su maestría los escultores modernos. Allí esculpen las figuras de los políticos de diferentes alturas y de las demás personalidades á que antes se daba exclusivo culto; allí labran también las representaciones simbólicas ó reales del heroismo del pueblo, las imágenes de grandes artistas y grandes sabios, los bultos de bienhechores de la humanidad, los símbolos del trabajo, bajo sus variados aspectos, que es el principal título nobiliario en esta época.

Muévense propulsados por las corrientes de la civilización actual y buscan en todos sentidos la fórmula del arte del presente, que ha de ser necesariamente tan compleja, que sólo podrá encontrarse en una grandiosa sínteses de innumerables creaciones. Persíguense en este campo, del mismo modo que en los otros, las reminiscencias de lo clásico, cambiado de aspecto; la expresión tangible de vagos ensueños de mundos mejores; las soluciones en lo bello de crisis de ideales; la traducción á la piedra de estas devociones humanas, tan variadas, que germinan en las almas elegidas, brillando en ellas, con luz de poesía, lo que en otros tiempos se estimaba más vulgar y prosaico.

En varios monumentos encarnan, ya unas ó ya otras, estas distintas corrientes; en el compuesto por Blay para honrar la memoria de Chavarri en Bilbao, se ha expresado en forma muy bella la conquista de los más poderosos medios de la sociedad de nuestros días por el esfuerzo de los obreros en minas y fundiciones. Esas dos figuras hermosas que ocupan el frente del monumento, y que reproducimos en nuestra lámina, son las de dos luchadores valientes, tenaces, curtidos al fuego de los hornos, con pulmones que soportan los ardientes vapores del carbón de piedra y del hierro, con musculatura y venas fuertemente acusadas de día en día por los pesados instrumentos y lingotes manejados á todas horas, con rostro en que se refleja una indomable energía.

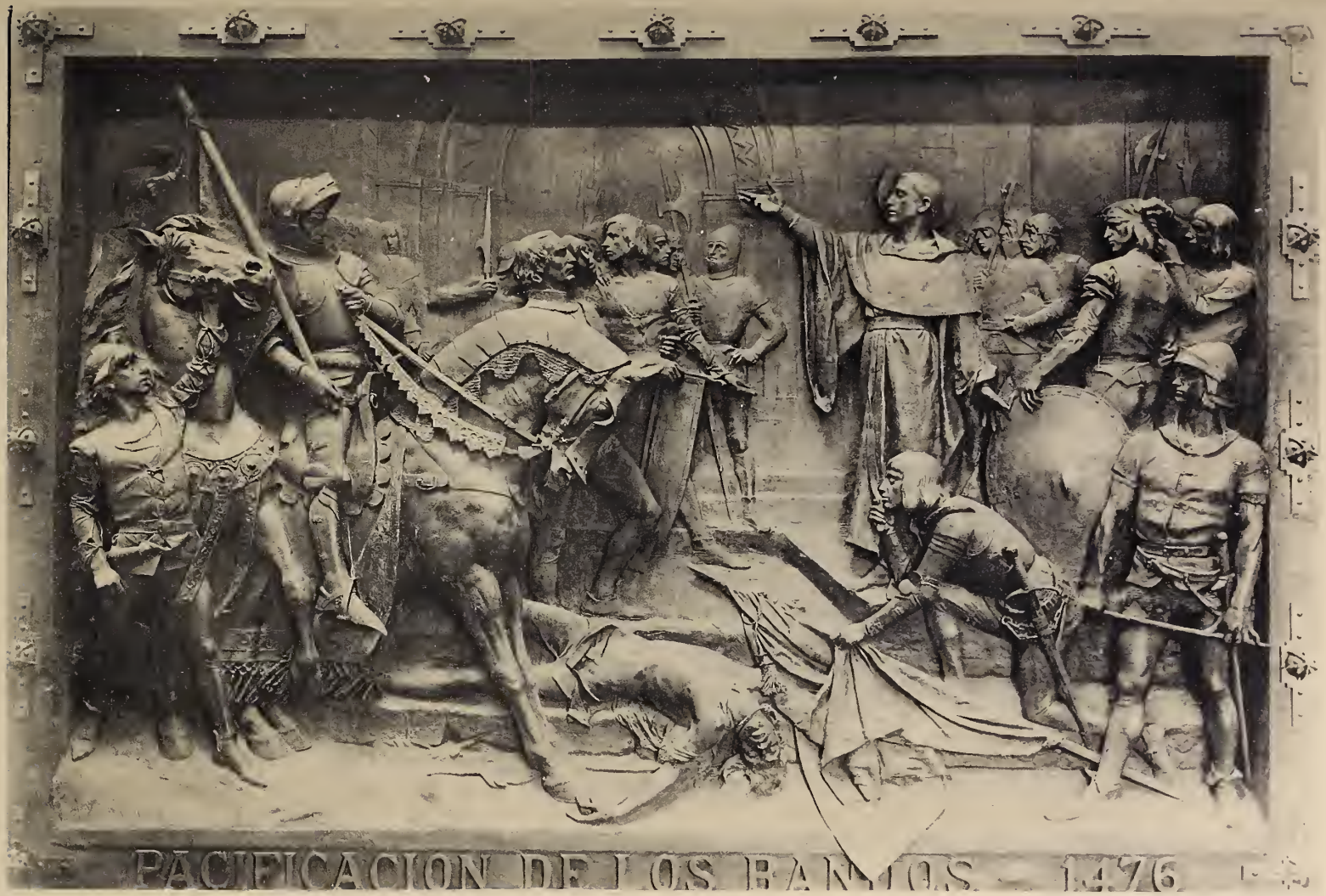
Tienen mucha personalidad individual y genérica á la vez las dos estatuas; son realistas por su factura y están idealizadas por los pensamientos que á su vista se despiertan; no parecen de una misma raza y son, desde luego, dos tipos individuales muy distintos. Está desnudo de medio cuerpo arriba el que se halla dispuesto á coger el *palastro* con unas pesadas tenazas de fábrica; el mandil de cuero cubre sus piernas, y sobre su porción inferior se rebate la que debía proteger el pecho, revelándose en esta sencilla prenda la maestría para el plegado de unas ropas que no puede parecerse al de las antiguas esculturas; su cabeza, cuello, torso y extremidades, dibujadas con brío, son de excelente modelado. Lleva el otro, rostro afeitado, tan enjuto, que en él se dibujan cuantos huesos forman la cara, y su camisa entreabierta deja ver su cuello y pecho poderosos, fuertes, reveladores de virilidad.

Más que por los cuidados detalles, son muy notables ambas figuras por el conjunto, por sus líneas generales, por su actitud, por su expresión. Si algo puede criticarse en el monumento es el relieve tan extraordinario de estos, que á primera vista pudieran estimarse elementos de segundo orden, relieve que llega hasta el punto de que la mirada del observador se fije casi por completo en los dos obreros y á ellos dedique su atención y sus entusiasmos, prescindiendo, en gran parte, de todo lo demás. Blay ha cantado en bronce el poema de la vida moderna, el heroismo de los nuevos combatientes, que á pueblos ya constituídos por las luchas de pasados siglos les da los medios de ser poderosos y de seguir formando nación con otras luchas

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BILBAO

Obreros del monumento á Chavarri, por Blay



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SALAMANCA

San Juan de Sahagún: Relieve de bronce, por Marinas

en el fondo de las minas y en el interior de los talleres. Chavarri, en cuyo honor se han labrado los materiales, tuvo su grandeza en la creación de estos medios y justo es que el emblema de su obra, de los servicios prestados á su patria y á la humanidad, campee más que las líneas de su rostro. El modo de recoger el ideal que justificó el monumento, es tan acertado y feliz como su factura.

La representación de la historia española y del acendrado amor á la Patria, ha encarnado, en cambio, en Aniceto Marinas, como siendo imágenes que llenan toda la fantasía de un artista, prontas á traducirse en hermosas formas plásticas. Hace ya algunos años puso en la iglesia de San Juan de Sahagún el bello relieve que representa la pacificación de los bandos de la ciudad, haciendo de este episodio local un cuadro de acertadísima composición; en estos dias que corremos ha esculpido, para Madrid, el monumento al pueblo del Dos de Mayo, y para Toledo, la lápida puesta en la Academia militar, con la muerte del cadete que cayó defendiendo el Parque.

El también ha cantado á los héroes anónimos de las masas, no trabajando, combatiendo para defender la independencia del país; y á la grandeza de los pensamientos de su alma han correspondido las excelencias de la factura que revela, á la vez, una sólida educación en el arte griego y romano y la continua observación de los hechos y de las personas, que le hacen dibujar correctamente y no amanerarse en la imitación de modelos del pasado para expresar escenas llenas de vida de los tiempos presentes: es clásico y modernista al mismo tiempo.

El gran relieve de bronce de la Pacificación en Salamanca, que mide *cuatro metros* de largo por *dos ochenta* de alto, es, lo repetimos, un cuadro de historia no superado por otros muchos y muy buenos premiados con justicia en las exposiciones. Lleva en si algo de la renovación del espíritu romántico, que también despierta en la literatura, poniendo un freno en ella y en las artes gráficas á las exageraciones de algunos modernistas que, no alcanzando por la falta de medios al perfume de naturaleza y realidad que hay en los maestros de la escuela, caen en lo más vulgar y lo más prosáico haciendo obras destinadas á vivir un solo día.

La figura noble del santo, destacada en medio de los grupos; la sumisión de alguno de los caballeros á sus palabras de concordia; el

gesto airado y los rostros ceñudos de los restantes, armados de pies á cabeza y prontos á combatir; los caballos cubiertos de hierro y violentamente contenidos en su avance; el muerto medio desnudo que yace en las gradas del templo, son todos detalles, inteligentemente tratados y dibujados con esmero, de un conjunto que produce emoción estética como arte, aun con independencia del asunto.

La lápida dedicada en Toledo á *Juan Vázquez Afán de Rivera,* descubierta solemnemente en el verano de este mismo año ante lucida representación del arma de infantería, se acomoda en su composición al lema que lleva escrito: «A los que mueren por su Patria les recoge la inmortalidad». El cuerpo del joven mártir de trece años, en la crispación de la muerte violenta, cae sobre el brazo izquierdo de una matrona hermosa, clásica, digna de los tiempos heroicos, que coge con la mano derecha la rama de laurel con que ha de coronar la frente de la víctima para que viva luego en la eternidad.

A la izquierda, en muy bajo relieve, se ve, como recordada en la fantasía, la defensa del *Parque de Monteleón,* donde una bala cortó la vida de un joven, de un niño, que tenía llena el alma de nobleza y de altos pensamientos. No es esta una de las obras de más empeño de Marinas, pero representa sí bien sus ideales, el sentimiento que la anima, las cien delicadezas que la avaloran, el primor de varios detalles, la firmeza del dibujo, la buena escuela del autor y las excelencias generales de la factura.

Con Blay y con Marinas pueden representarse dos de las direcciones opuestas que existen en la labor escultórica que luce en los monumentos de plazas y paseos.

La rápida ojeada dirigida á la escultura castellana nos muestra renacimientos y caídas en todos los siglos, no un movimiento de progreso ordenado hasta la primera mitad del XVI y de decadencia en los tiempos subsiguientes, como ha sido costumbre afirmar en los autores siguiendo unos la doctrina de los otros. Ambiente apropiado al desarrollo de la escultura se formó muy pronto en estas tierras y sigue hoy formado, produciéndose mucho y bueno en las diferentes direcciones elegidas por los distintos artistas.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

TOLEDO: Colegio de Infantería

Lápida dedicada á Juan Vázquez Afan de Rivera, por Marinas

En casi todos los momentos hubo aquí genios de primera línea é imitadores amanerados, y es fácil sostener las más opuestas opiniones atendiendo sólo parcialmente á unas ú otras obras, en vez de formar el cuadro de conjunto. Sobre la masa general de los que producían se destacaron, entre varios, Alonso Berruguete, en la primera mitad de la décimasexta centuria; en la segunda Esteban Jordán; en el paso de ésta á la siguiente Gregorio Fernández; ya en las proximidades del 1700 Alonso Cano, que son como los puntos de mira que señalan el camino recorrido para adaptar primero al país las importaciones extranjeras y expresarse al fin éstas en un arte nacional.

Para darse cuenta de todo lo que hay en la síntesis final y comprender bien el carácter de la *labor castellana* y la *labor en Castilla* hay que analizar, de un lado, las procediencias de todo lo que llegó de fuera; del otro, el carácter diferente de la estatuaria policroma religiosa, la funeraria y la civil; en último término, las influencias del material empleado, las piedras, la madera y los metales... y entretejer, esta es la frase, con las variadas ramas el tapiz de brillantes colores donde se presenta en complicada composición lo que hicieron los genios del país y lo que agregaron á su labor los otros genios venidos de diferentes países, arrastrados por la vida de fecundidad creadora que aquí existía y habían formado tanto la protección de príncipes y comunidades como los amores del pueblo.

Ya en el siglo XVIII brilla un momento la figura de Salzillo reproduciendo una vez más en la madera las gentes de su comarca, como habían reproducido las de otras regiones varios artistas; imperan luego durante algunos años los fabricantes de muñecos insípidos de rostro y mal trajeados, y trabaja simultáneamente con fe la Real Academia de San Fernando para detener la corriente de la vulgaridad y la falta de dibujo y modelado de los que se llamaban á sí mismos escultores.

La obra de esta Corporación fué al principio docente y clásica; al faltar las iniciativas para crear espontáneamente lo bello, hay que educar en las copias de lo que fué indiscutiblemente hermoso en otros tiempos. Modelos de la estatuaria griega se reprodujeron en todas partes, y no fué pequeño el esfuerzo que hubieron de hacer los que primero entraron por este camino para dar algo de vida actual á lo que ellos hacían teniendo á la vista unas formas de eterna belleza,

pero en representación de unos ideales, de unos pensamientos y de una sociedad que sólo en la mente de los eruditos puede resucitar con algún calor.

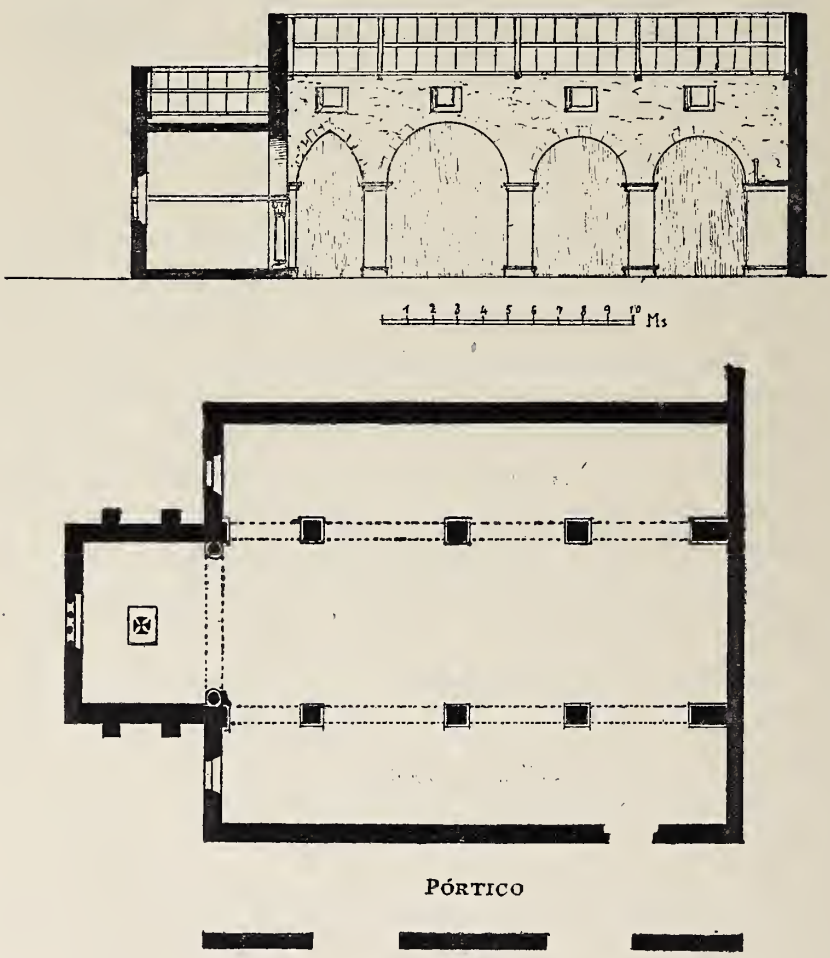
Hoy se abordan ya los más variados géneros á la vez; y para corregir en lo que tengan en ocasiones de extraviado los legítimos anhelos de nuevos modos de hacer, están los que se recrean inspirándose siempre en lo clásico. Son aquellos los revolucionarios valientes, atrevidos en medio de sus mayores desequilibrios; estos los conservadores firmes en su dibujo y modelado que jamás se separa de lo acreditado de estético; por la asociación de las producciones fecundas de ambos grupos, y del de los eclécticos que los enlaza, marcha el arte, crea formas bellísimas en rica variedad, impone cada vez á mayor número de personas su misión educadora; se presenta como elemento necesario de nuestras sociedades, que ha de reflejarse en las industrias para que circulen sus productos por el mercado y en el hogar doméstico, ornándole con el único lujo propio de los pueblos cultos; es siempre forma exterior de todo y esencia de una de las primeras facultades del alma humana.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

Basílica de San Tirso.

Los historiadores francos citan con frecuencia las capillas que los monarcas levantaban en sus palacios, como las de Aquisgran é Ingelsehim por Carlo Magno. Alfonso el Casto, imitador de este gran emperador y de los reyes visigodos, edificó, según cuentan nuestros cronistas, al lado de su aula regia, una capilla que por sus vastas proporciones era y es más bien un templo, que al cabo de once siglos está sirviendo de iglesia parroquial al barrio más importante de la ciudad. Las restauraciones y mutilaciones que ha sufrido este monumento desde los comienzos del siglo XVI á nuestros días, han alterado sus primitivas formas, siendo muy difícil precisar el estado en que estaba en la novena centuria. Su erección, como la de todos los edificios religiosos que rodeaban la basílica del Salvador, es posterior al año de 812, en que su egregio fundador donó á la Sede Ovetense, en aquel célebre testamento, las construcciones entonces existentes, entre las que no aparece ningún templo, siendo levantada después que cesaron las irrupciones de los árabes por Asturias, suceso acaecido con posterioridad á la fecha de la citada donación. El Sr. Amador de los Ríos fija en su monografía de la Cámara Santa la construcción de esta iglesia y la de Santullano en el año de 830, apoyándose en la autoridad del Padre Carballo, pero como no consta esa data en los documentos contemporáneos, y en las inscripciones que se han encontrado al hacerse las últimas restauraciones, carece de valor la afirmación de este ilustre arqueólogo. Mantúvose en buen estado de conservación hasta el año de 1521, en que el terrible incendio que destruyó la ciudad consumió la bella techumbre de madera, sustituída por otra más mezquina, de cuya armadura se conservan algunos restos. Pobreza tanta no parecía decorosa en los primeros

años del siglo XVIII, época nefasta para las basílicas asturianas, que fueron reedificadas totalmente como Santa María del Rey Casto, ó vestidos sus muros y pilares de barroca arquitectura como la de San Tirso. Dice el Sr. Canella en su «Guía de Oviedo», que en 1723, predicando en esta iglesia el misionero franciscano Padre Lavarejos, y viendo su



Basílica de San Tirso.

miserable estado, cubierta de teja vana, excitó á los vecinos á repararla y ponerla decente, y por popular cuestación se cerraron de bóveda, ábside y naves.

No podemos tributar á esta basílica las encomiásticas frases que le dedican los antiguos escritores, por haber perdido su carácter artístico

con las profanaciones de que ha sido víctima, especialmente las sufridas en nuestros días (1). La fachada principal, que es la que hoy tiene, y su mayor ingreso miraban al cementerio del Salvador, y estaba protegida por un pórtico, restaurado en 1723 y derribado en 1870, donde tenía sus reuniones el Concejo durante la Edad Media, y se celebraban actos religiosos, como la solemne entrada de los Obispos en la Catedral. En el plano de Oviedo, levantado á mediados del siglo pasado, aparece la planta de esta iglesia, no rectangular sino romboidal, apenas perceptible á la vista, y esta forma si la tuvo, fué debida á la irregularidad del emplazamiento limitado por construcciones anteriores y vias públicas, como la angosta calleja que lleva el nombre del templo, adonde da el imafronte, desnudo de vanos, de pobrísima mampostería ennegrecida por el tiempo, separado apenas un metro, de un robusto muro que sería probablemente el del primitivo recinto de Alfonso el Casto.

La planta de esta iglesia es de forma basilical, de tres naves, la central de seis metros cuarenta centímetros de anchura, y de tres metros ochenta y cinco centímetros cada una de las laterales, teniendo una longitud desde los pies hasta el ingreso del Santuario de veinte metros cuarenta y seis centímetros. El testero estaba cerrado por un solo ábside, como en las basílicas constantinianas, reproducidas por los visigodos y los francos, con un altar único, que citan los primeros historiadores de la Monarquía, los cuales al referirse á las iglesias hermanas de ésta, Santa María y Santullano, consignan la existencia de tres aras albergadas en igual número de ábsides, y de las reliquias ocultas bajo la sagrada Mesa; y ciertamente que si este templo estuviera bajo la advocación de otros Santos, no dejaría de decirlo el Obispo D. Pelayo en cuyo pontificado fueron restaurados, como he dicho, la mayor parte de los altares de la Catedral y de las iglesias de la ciudad, entre los que no aparece el de San Tirso. La inspección del monumento confirma mi fundado parecer, de que no ha tenido más que un ábside. Mirado el testero por el exterior, hoy cubierto de espesa capa de cal, percíbense aún las esquinas que enlazaban los muros central y laterales, coronadas

(1) Basilicam in honorem Sti Martiris Tirsi *prope* palatium condidit cuyus operis pulchritudo plus presentes possunt mirari quam eruditus scriba laudere. Pelayo Ovetense. — Illam capellam nostram sancti Tirsi damus et concedimus hic in Ovetum. Donación de Alfonso III de 897.=Basilicam St Thirsi miro edificio cum multis angulis fundamentavit. Albeldense. = Ecclesiam B. Thyrsi martiris in eodem cementerio pulcro opere fundamentavit. Silense.

de unas zapatas que sostenían el alero del tejado, marcándose las pendientes de las aguadas levantadas á mayor altura cuando la reforma del edificio en 1723. Las paredes de los lados formaban ángulos entrantes con la de cerramiento de las naves pequeñas, en las cuales estarían probablemente perforados los ingresos que trazo en el plano. Estos muros estaban reforzados con contrafuertes para resistir el empuje de la bóveda, formando numerosos ángulos entrantes y salientes, que llamaron la atención al Albendense que lo consigna en su crónica.

Durante el período ojival, que en Asturias se alargó hasta mediados del siglo XVI, fué construído el ábside del lado del Evangelio, cubierto de tosca bóveda de crucería levantada acaso después del incendio de 1521; y en el opuesto se alzó en el XVIII la capilla en donde se contempla sobre el altar una hermosa tabla de escuela flamenca. Se conoce á primera vista que este ábside es posterior á la erección del templo, no sólo porque su fábrica y vano llevan el sello del barroquismo de la época en que se hizo, sino por el muro lateral del cerramiento, que en vez de estar en línea recta con el de la nave, se inclina marcadamente hacia dentro, sin duda para dejar algo más amplia la vía pública. El muro de la nave oriental ha desaparecido con la construcción de las capillas sepulcrales de linajudas familias ovetenses, que ocupan probablemente el lugar de una galería cubierta ó pasadizo paralelo al templo, que serviría acaso de comunicación con el palacio de Alfonso el Casto, que estaba cerca, *prope*, según dice el historiador D. Pelayo, como hoy está el del Obispo que ha sustituído al del siglo IX. De ese cuerpo exterior se conserva en la fachada que da á la calleja de San Tirso, adonde no alcanzaron las restauraciones, la pared, cuyos materiales y estructura acusan su unidad constructiva con la mazonería de toda la obra, siendo el tejado que le corona continuación del de la nave, y con la misma pendiente. Pudiera ser este muro el de cerramiento de un pórtico, como el del imafronte, destinado á enterramientos de elevados personajes en alzadas tumbas, mientras que la plebe era inhumada en el inmediato cementerio.

Las pilastras que separan las naves son de piedra de sillería de trozos desiguales, y para ocultar su pobreza y tosquedad, cuando la restauración del siglo XVIII, las cubrieron y recrecieron con ladrillo y yeso que en estos días han sido adornadas de columnitas en los ángulos que no hacen buen efecto. Contrasta la pesadez y abultamiento de estos

pilares con la esbeltez de los arcos, que conservan su primitivo dovelaje, de marcado despiezo, que fueron relabrados, desapareciendo una ligera estría paralela á la arista que aún se ve en el arco correspondiente al ingreso. En 1878, al hacerse en esta iglesia varias obras de reparación, se desnudaron algunas pilastras, encontrándose, grabadas en los paramentos que miran á la nave principal, mutiladas inscripciones de carácter religioso, como era costumbre entonces, según vemos en San Salvador de Priesca y de Fuentes, que desgraciadamente no dan luz para fijar la Era de la fundación y consagración del templo (1). Obsérvase en la planta una grave infracción de las reglas de la simetría, y es que las pilastras no tienen igual separación, y por consiguiente, los arcos no son de un mismo radio, apareciendo el primero, próximo al ingreso, con una luz de 3,75 metros; el segundo, de 3,85; el tercero, de 4,85, estrechándose desmesuradamente el cuarto, que no pasa de 2,90. No se comprende semejante anomalía, si bien el arquitecto habrá tenido sus razones para hacerla; pero lo más extraño es que á este último arco, para elevar su clave á la altura del anterior, se le ha dado la forma apuntada bastante aguda, que no se encuentra en ningún monumento de aquel tiempo y menos en los de Asturias, en que se daba al arco de medio punto toda la elevación que se quería, con un exagerado peralte. La aparición de la ojiva en este vano no tiene fácil explicación, y hace recordar el que de igual traza existe en la mezquita de Córdoba de la misma época, solitario y perdido en aquellas innumerables arquerías de curvatura semicircular y de herradura. Pudiera caber la duda de si este arco y los demás han sido construídos al hacerse la restauración de 1723; pero se desvanece, cuando desde la bóveda de la nave lateral del Mediodía se ve la vieja estructura del muro que sobre ellos gravita, que aún conserva en su coronación algunas zapatas, que recibían el alero del tejado, de idéntica forma y dibujo que las de Santullano. Márcase perfectamente la línea de separación entre la pared antigua y la moderna, alzada muy posteriormente para dar mayor altura á la iglesia.

Como la basílica del Rey Casto tiene la de San Tirso un coro alto

(1) Beatissime Tirse... | Ut sint micia d... | dimissa omnia p... | Per ipsum qui elegit sibi... | =✠Quisquis hic in hanc basilicam pro sua delicta...=...rae laverit | re... eum exaudiat | de b...ns...in mense an... | ...sine me peccata | ...in aeternum | ...ns...n cunctis...s... uberas niris | velab omnibus malis | ...ru qui pro quem libe... ipsum deo = Ciriaco M. Vigil. *Epigrafía asturiana.*

con el suelo de madera, apoyado en los machones que resaltan del muro del imafronte, haciéndose la subida por uno de los camarines que están á los pies del templo, sirviendo el otro probablemente de sacristía. De las bellezas de esta iglesia, tan alabadas por los escritores del siglo IX, sólo queda el magnífico ajimez que presta luz al santuario, el más notable, sin duda, de los que exhiben los monumentos de este país de aquel período artístico. Cuatro columnas, dos aisladas haciendo de parteluces, y las otras dos adosadas á las jambas sostienen los tres arcos en que está dividido el vano, que se levanta dos metros sobre el nivel del suelo. Molduradas basas de abultados toros sustentan los cilíndricos fustes, y sobre ellos campean los capiteles, separados por collarinos funiculares, desarrollándose alrededor del tambor doble fila de hojas bien perfiladas con palmeras por volutas que se arrollan bajo el corintio abaco de frentes curvilíneos, exornado de rosas en los centros, de estilo genuinamente asturiano, como los de la vecina Cámara Santa. Siguiendo la costumbre, el intercolumnio central es más ancho para dar mayor diámetro al arco que rompe la monotonía de la arquería, la cual no tenía láminas de piedra perforadas, sino que se cerraba con hojas de madera que abrían hacia fuera, cuyos quicios se conservan incrustados en el muro. Los arcos son de excelente ladrillo, no enlucido como los de Santullano, marcándose las juntas con gruesa lechada de cemento. Encuadra graciosamente el conjunto un arrabáa de moldurada imposta que llega por los lados á la altura de los capiteles.

BASÍLICA DE SANTULLANO (1)

A media milla de Oviedo, en sitio ameno y próxima á la vía que conduce á la romana Gigia, el Rey Casto levantó una basílica bajo la advocación de los Santos Julián y Basilisa que padecieron el martirio en Antioquía, y á quienes el Rey Froila había erigido, al lado de la iglesia del Salvador, un templo destruído por los árabes en la invasión

(1) Es extraño que no haya sido dada á luz la monografía de esta basílica en los *Monumentos arquitectónicos de España*, como la de la Cámara Santa y las iglesias de Naranco, no habiendo sido publicada su planta hasta nuestros días en un interesante estudio sobre los monumentos de Oviedo, hecho por D. Inocencio Redondo, editado por la Comisión de Manuscritos históricos y artísticos de la provincia.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Vista de la basílica de Santullano

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

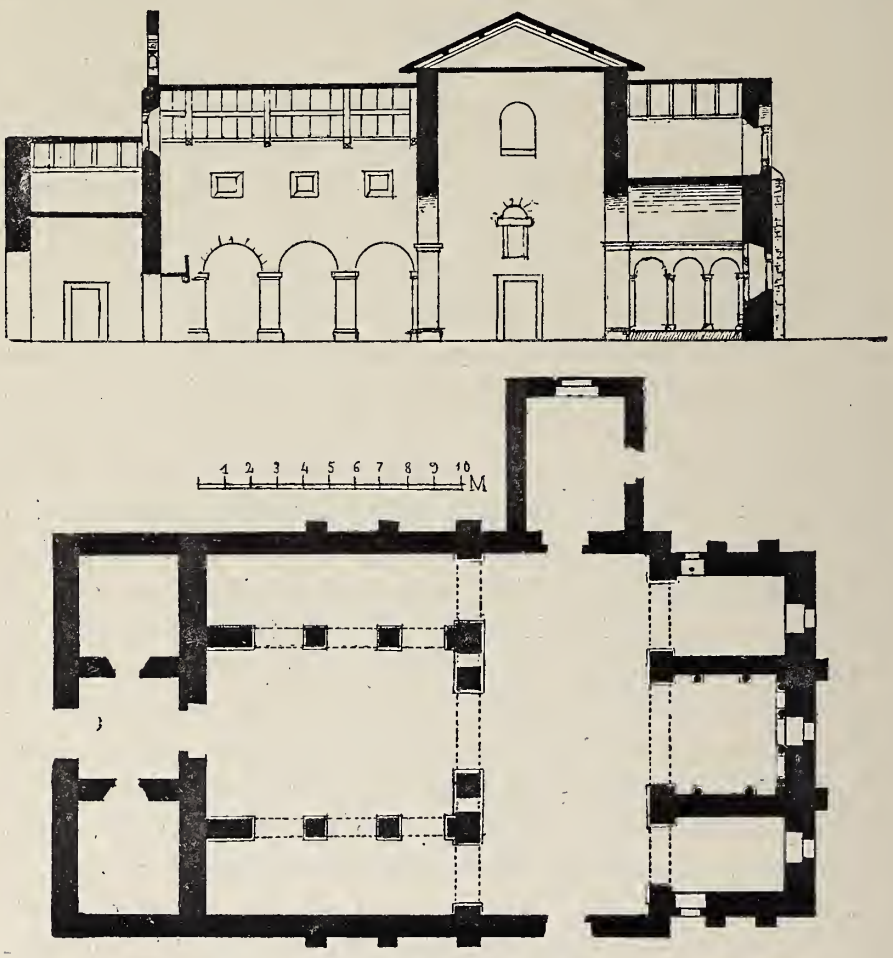
Ventana del abside de San Tirso

del 794. Heredó Alfonso la devoción que su padre profesaba á estos héroes del cristianismo, y cuando restauró la Catedral, les dedicó altares que más tarde fueron trasladados al ábside meridional de Santa María del Rey Casto. El piadoso monarca quiso honrar la memoria de aquellos mártires, dedicándoles el magnífico templo que hoy se admira, que por fortuna ha llegado á nuestros días sin haber sufrido las restauraciones y las mutilaciones que los demás monumentos ovetenses que nos quedan de la novena centuria. Si se echara abajo el miserable pórtico que oculta y asombra el imafronte; si se derribara la bóveda tabicada del siglo XVIII que cubre las naves, y en vez de los feos y churriguerescos retablos adosados á los muros de los ábsides, que impiden ver las arquerías que los decoran, se alzaran las mesas de los altares, aisladas, podríamos contemplar la vieja basílica tal cual estaba cuando el arquitecto Tioda la levantó. Cítanla con elogio los cronistas contemporáneos, que cuentan que su fundador tenía allí cerca una villa suburbana, con un palacio, triclinios, baños y numerosas dependencias y extensas propiedades (1). Los Reyes y altos personajes solían hacer sus moradas al lado de los templos por ellos construídos, siguiendo la costumbre de los Pontífices romanos, que unidas á sus grandes basílicas de Santa María la Mayor, San Juan de Letrán, San Pedro del Vaticano y otras, alzaban suntuosas viviendas; y para citar ejemplo más cercano, el de San Tirso, que formaba parte del aula regia de Alfonso el Casto. Cuando la Sede ovetense fué elevada á metropolitana, Alfonso III destinó los mejores templos de Asturias más cercanos á la capital para residencia de los obispos que venían á la Corte, siendo este palacio é iglesia morada de los Prelados Dulcidio de Salamanca, y Jacobo de Coria, asistentes al segundo Concilio ovetense, celebrado en la basílica del Salvador. Pertenecía, á fines del siglo IX, á una comunidad religiosa, probablemente dúplice, y en la segunda mitad de la Edad Media, aparece bajo el poder del monasterio de San Pelayo,

(1) Aedificavit etiam a circio distante a palatio stadium unum, Ecclesiam in memoriam Sti Juliani Martiris circumpositis hinc et inde *geminis* altaribus mirifica instrucciones decoris. Sebastián de Salamanca. – Según Quadrado, corresponde á lo que dice este cronista con lo que añade el Albeldense, de esta iglesia: Admitens hinc et inde titulos mirabile compositione togatos.—En una escritura de donación no incluída en el Libro Gótico, que lleva la fecha equivocada de 862, Alfonso III dice: Extra villam ipsam de Oveto per medio miliare concedimus eciam ecclesiam domini Juliani cum nostris palaciis et balneis et triclinis etcum suis totis adiacentis ab integro.

cuya abadesa, en recuerdo de su antiguo dominio, conserva todavía el derecho de presentación del párroco (1).

La planta de esta basílica afecta un paralelogramo de doble longi-



Basílica de Santullano.

tud que anchura, comprendiendo en su área el vestíbulo ó narthex con dos apartamientos laterales, la nave central y las pequeñas, el espacioso crucero y los tres ábsides. La armonía y buena correspondencia que tienen entre sí las partes que forman el conjunto es tal, que

(1) In suburbe Oveti monasterium Sti Iulani cum suis adjacentis ab integro. Donación de Alfonso III de 905.=Escrituras del monasterio de San Pelayo, citadas por D. José María Flórez en su estudio sobre esta iglesia, publicado en las actas de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia, en Marzo 1874.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Interior de la basílica de Santullano

hacen de esta basílica un tipo perfecto en su género, dándonos una idea aproximada del plan y disposición de la del Salvador, de la que puede considerarse como una reproducción. No es extraño que los templos ovetenses tengan iguales formas, ó al menos, muy parecidas, que les dan un aspecto un tanto monótono, porque han sido levantadas por un mismo arquitecto y en corto espacio de tiempo, que ha impreso en ellos su manera particular de construir. Interrumpe la simetría del recinto un cuerpo saliente rectangular de piso alto, adherido al brazo septentrional del crucero, que se conoce ha sido levantado poco después que el edificio, pues sus muros no se enlazan con los de aquél, si bien la estructura de la mazonería y sus materiales son idénticos.

Los historiadores francos dicen que en las grandes basílicas, especialmente en las de planta cruciforme, había unas cámaras ó tribunas elevadas llamadas *Salutatorium*, desde donde los Reyes, los Obispos y los altos personajes presenciaban los oficios divinos, sirviendo al par de salas de espera ó de recepción. No podía ser otro el destino de esta habitación, que tenía un ingreso especial por la parte exterior para que los asistentes á los actos religiosos no se confundieran con la plebe al atravesar las naves, y unas ventanas hoy tapiadas, cubiertas de arcos de ladrillo de medio punto. Con la construcción de este cuerpo quedó el crucero con poca luz, y para dársela se abrió en el lado opuesto un gran vano terminado en semicírculo, que hubo que reducir de diámetro más tarde porque comprometía la estabilidad de la fábrica la falta de contrarresto á su presión. La actual sacristía, que con el *Salutatorium* da á la basílica la forma de una cruz, que no tuvo al principio, es de construcción moderna, como lo indica la estructura de sus muros que tampoco se enlazan con los primitivos, y la imposta que los corona, obra acaso contemporánea del vestíbulo que precede al narthex.

Para que la planta tuviera proporciones armónicas, el arquitecto tomó como base de medición el cuadrado, dando al edificio doble longitud que anchura (8 metros por 2), lo mismo que al crucero (6,90 metros por 2), siendo cuadrados casi perfectos los tres compartimentos del imafronte y ábside central, teniendo de largo la nave mayor próximamente vez y media que su latitud. Precede al cuerpo de la iglesia el narthex, y á uno y otro lado se ven los ingresos adintelados de ambos camarines ó retretes que no tienen comunicación con el interior, cobi-

jados como el vestíbulo, bajo una techumbre de madera de dos vertientes, y estaban dedicados á sacristía, tesoro ó biblioteca. La nave central está separada de las laterales por arquerías de tres vanos, sostenidas por pilastras rectangulares de piedra de talla compuestas de salientes basas, de macizos fustes, y las impostas que los coronan formadas de filetes, toros y plintos sobre los que descansan los arcos de medio punto también de sillería, sin molduras, oculto su dovelaje por el yeso y la pintura. No se ven como en otras basílicas de aquel tiempo inscripciones grabadas en los frentes de las pilastras que miran á la nave central, ni se han encontrado sobre los arcos del crucero y de los ábsides, que pudieran ilustrar la historia del monumento. El carácter artístico de estas arquerías como todas las de este templo es eminentemente clásico, y no tiene nada de extraño que le recordaran á Corballo, y sobre todo, á Ambrosio de Morales, las de las iglesia del Rey Casto y de otros monumentos visigodos de Castilla, existentes en su tiempo, semejantes á los de la antigua Roma, cuya arquitectura reproducía Herrera en aquellos días en los claustros menores del Monasterio del Escorial.

La nave central tiene una cubrición de dos aguadas, y de una las pequeñas, quedando entre ambas, por la diferencia de altura, un elevado muro, perforado cerca del alero del tejado, de ventanas situadas á plomo de las claves de los arcos, que alumbran esta parte del templo, quedando las laterales con tenue luz, debido á la costumbre que había entonces de no abrir vanos en las paredes de cerramiento; ó cuando más, unas estrechas saeteras para dar ventilación al interior del templo. La puerta que se ve en el muro meridional, cerca de uno de los camarines, cubierta de un arco de medio punto, entre dos contrafuertes, es de construcción moderna, acaso del siglo XVIII, en que esta iglesia sufrió diversas restauraciones. Del muro del ingreso á la nave, se destacan dos salientes machones en línea con las arquerías que sostienen el coro alto, de madera, semejante á los del panteón de los Reyes y de la iglesia de San Tirso, al que se subía por una escalera situada en una de las pequeñas estancias que forman las naves laterales á los pies de la basílica. El arco toral que da paso al crucero, para darle las mismas dimensiones que al triunfal del Santuario, se le elevó sobre dos grandes pilastras correspondientes á las de los ábsides, más altas que las de las arquerías, perforadas á un metro del suelo por un gran vano rectan-

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Arquería del abside central de Santullano

Pilastras del abside central
de Santullano

Jamba de la puerta
de San Miguel de Lino

OVIEDO

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

gular, cada una, que al par que prestan más luz á la nave, producen un bello efecto. Igual que la de ésta, es la anchura del crucero, en cuyo frente aparecen las tres capillas absidales, escalonados sus ingresos, dominando el mayor sobre los colaterales, donde estuvo, en el centro del elevado muro que recibe la cubrición, la imagen de Cristo en la Cruz flanqueado de dos santos, y á los lados se leían inscripciones votivas ó religiosas que acaso estarán ocultas por la yesería de la bóveda moderna. Arrimado á una de las pilastras del crucero, campea el moderno púlpito, al que sirve de pedestal un magnífico trozo de fuste de mármol blanco veteado, que por la riqueza del material y por el delicado perfil de su entasis, revela pertenecer á los buenos tiempos del arte romano. Esta columna, por su diámetro, parece que estaba destinada á recibir el arco toral de un ábside, pero no de esta basílica, porque están sostenidos por pilastras.

Toda la riqueza artística la guardó el arquitecto para el Santuario central. El arco triunfal que le precede se levanta sobre el suelo del crucero la altura de un paso, como los laterales, descansando sus salmeres sobre las impostas de las robustas pilastras que los sustentan, contrastando la severidad clásica de sus líneas con la espléndida exornación del interior del ábside. Decoran los paramentos de los lados arquerías ciegas de dos vanos simulados, apoyándoselos arcos próximos al ingreso en antas ó pilastras de mármol, de forma semejante á las que flanquean la entrada de la cisterna romana del conventual de Mérida y de otras ciudades monumentales del interior de España, lo que prueba su procedencia visigoda. Cubren toda la superficie ornatos de escaso relieve, que representan figuras geométricas, como cuadrados inscriptos en octógonos, y entre sus líneas aparecen perfiladas folias, que recuerdan los dibujos de los códices y de la orfebrería de aquel tiempo. En los capiteles que las coronan se refleja el estilo corintio, con la doble fila de hojas de acanto picadas y de poco vuelo, que recibe el ancho abaco festonado de ondulantes tallos. Las columnas que los sostienen se componen de molduradas basas que asientan sobre el pavimento, ocultas las próximas al muro del testero, por haberse elevado el nivel del suelo la altura de un escalón, para hacer más visible el moderno altar. Los marmóreos fustes, de veintiocho centímetros de grueso, están separados de los capiteles por abultados collarinos funiculares, brotando de ellos las hojas que en dos filas sobrepuestas envuelven el

tambor, iniciándose en algunos los caulícalos bajo el pesado abaco, decorados los frentes, como las de las antas, de serpeantes tallos con folias en sus ondulaciones. No exornan los arcos impostas ni molduras, y la espesa capa de yeso que los cubre, no permite ver la estructura de su construcción que será probablemente de ladrillo, prodigado en los cerramientos de los vanos exteriores.

El muro del testero está también ornamentado de arquerías como los laterales, pero sus fustes no descansan en el suelo sino en un podio ó basamento, elevado un metro quince centímetros, sin duda para que las columnas no estuvieran ocultas por el altar, y hoy lo están por el churrigueresco retablo que llena todo el frente del Santuario. En el intercolumnio central se abre la fenestra que daba luz al ábside, y los de los lados la reciben ahora por pequeñas ventanas abiertas en los muros laterales. Sólo las tres capillas están cubiertas de bóvedas de medio cañón, que arrancan de una imposta de igual forma y de la misma altura que las de las pilastras que sostienen los tres arcos triunfales. El ejemplo de la basílica del Salvador, en cuyos santuarios se albergaban más de un altar, vese reproducido aquí conteniendo el central dos: *geminis altaribus*, *mirifica instrucciones decoris*, como dice Sabastián de Salamanca; uno dedicado á San Julián y el otro á su esposa Basilisa. Los ábsides pequeños tenían sus paramentos desnudos de exornación, y todavía conserva el meridional el primitivo pavimento de hormigón romano, de igual estructura que el de la Cámara Santa, que nos da una idea de cómo estaban soladas las iglesias de aquel tiempo, habiendo desaparecido estos suelos del siglo XII en adelante, en que empezaron á hacerse las inhumaciones dentro de los templos. Según cuenta el historiador Carballo, aún existía en el siglo XVI el altar de la novena centuria, bajo cuya ara yacían las reliquias del Santo titular; y en el ábside opuesto se alzaba otro altar de idéntica traza, destruído como todos, para alzar los miserables retablos que afean este interesante monumento histórico y artístico.

Es muy notable la cubrición, que puede considerarse como un perfecto modelo de las que coronaban las basílicas visigodas, y sus sucesoras las asturianas, de la que se conservan importantes restos aprovechados en ulteriores restauraciones. Como el edificio se compone de diferentes cuerpos, agrupados y escalonados alrededor del crucero, que es la parte culminante, los aleros horizontales de los tejados están

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Fachada posterior de la basílica de Santullano

á distintas alturas, más bajos y al mismo nivel los de los camarines que flanquean el vestíbulo, los ábsides y naves pequeñas, sobreponiéndose los de la central y capilla mayor, y estos á su vez son dominados por los del crucero, único compartimento que no tiene su cornisa en la dirección del eje del monumento sino perpendicular á él Consérvase todavía un trozo del primitivo alero en el muro del Mediodía del ábside central, que como casi todos los de aquella época está sostenido por salientes zapatas colocadas á conveniente distancia, labrados los frentes en curva, decoradas de estrías, como las de San Tirso, teniendo en la cara superior un encaje para apoyar las cabezas de las piezas sobre las que descansan los cabríos, las cuales aparecen talladas en forma de cable, apenas perceptible por la descomposición de la madera al cabo de tantos siglos. Las trabes que atirantaban la cubrición, visible por el interior, estaban decoradas de figuras geométricas como círculos que se intersecan, formando estrellas y folias trazadas con el compás y acentuadas con la gubia, contribuyendo á su embellecimiento los colores, pues no eran solos los muros y las bóvedas de los ábsides donde se empleaba la pintura, según cuentan los historiadores de la Restauración. La espadaña está situada en el piñón del muro que separa el vestíbulo de la nave central, en idéntica situación que la de Santa María de Naranco, y como aquélla tiene dos vanos cerrados de arquillos de medio punto y acaso otro pequeño en el frontón, donde se albergaban las diminutas campanas del siglo IX; y cuando se dió á estas mayores dimensiones, sobre todo del Renacimiento acá, sufrió una restauración que le ha quitado su primitiva forma.

En el moderno cementerio entre tumbas y cipreses, se levanta el testero, que se conserva en su pristino estado, adonde no han alcanzado, por fortuna, las restauraciones de que ha sido víctima el imafronte, marcando perfectamente la separación de los ábsides, dos esbeltos contrafuertes de bien labrado sillarejo que rompen con su resalto la monotonía del muro; y entre ellos y las esquinas se abren los tres vanos que alumbraban los santuarios; el central, mayor que los laterales, formados de jambas y dinteles de sillares rectangulares sin molduras ni ornatos que como los de la Cámara Santa están descargados por arquillos semicirculares de ladrillos separados por espeso lecho de cemento. Estas fenestras han sido tapiadas, y sólo la de Poniente conserva la lámina de piedra perforada para quebrar el aire y la luz,

dibujándose la cruz de los ángeles y enlaces de secciones de círculos. Los muros del ábside central se elevan á la altura de la nave mayor, formando una cámara cuadrada sobre la bóveda del Santuario, cubierta de un tejado de dos vertientes, habitada tan sólo por murciélagos y lechuzas, y á la que no se podía subir sino por escalera de mano, sirviéndole de ingreso un magnífico ajimez de tres arcos, el central de más anchura que los de los lados, cerrados por arquitos de medio punto de ladrillo, y las jambas laterales de sillares rectangulares lisos y sin ornatos. Los pequeños fustes que sirven de parteluces, están sostenidos por molduradas basas y coronados de abultados capiteles, que recuerdan por su forma y ejecución los de la época visigoda. La fábrica de los muros de esta basílica, aunque de estructura incierta como la de todas las iglesias ovetenses, es muy superior y de ejecución más acabada, estando las piedras bien encamadas y unidas por excelente cemento, empleándose en las esquinas y contrafuertes el sillarejo perfectamente labrado, con las juntas y aristas muy finas, atizonado y enlazado con la mampostería. Los paramentos interiores de los muros están enlucidos, y bajo las superpuestas capas de cal que los cubren deben hallarse restos de la pintura decorativa, empleada en los monumentos religiosos y civiles, cuyo ejemplo nos ofrecen la Cámara Santa y San Miguel de Lino.

CONSTRUCCIONES CIVILES.—PALACIO DE ALFONSO EL MAGNO

El aula regia que Alfonso el Casto había labrado para su morada, próxima á la basílica del Salvador, exornada, según cuentan los cronistas contemporáneos, con la riqueza del Arte visigodo, *sicut Toleto fuerat,* no era bastante á satisfacer las fastuosas costumbres del Rey Magno, cuyo imperio había extendido hasta las márgenes del Duero. Fuera del murado recinto de la ciudad, no lejos de la puerta de Santa María, á la parte del Poniente, levantó en el año de 875 otro palacio de mayores proporciones y más suntuoso, cercano á la Fortaleza, construída por él en aquellos días para la defensa del sagrado tesoro de las Reliquias (1). No es fácil formar una idea de su planta, pues las noticias

(1) ...et foris, juxta illud Castellum Palatium ubi pausemus magnum fabricabimus. Donación de este monarca al Salvador, de 905.=Facio cartulam testamenti de illo Palacio *Frantisco* quod est in Oveto *foras.* Testamento de 1096 = ... et in

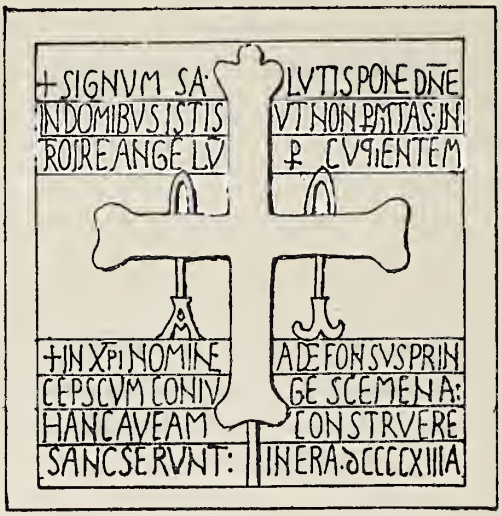
que nos quedan de las residencias reales y de los atrios episcopales transmitidas por Paulo Diácono y otros autores, son escasas y confusas, y aunque San Isidoro, en el libro XV de sus Orígenes, define las tres clases que había de edificios regios, se fijaba más bien en los textos de los léxicos griegos y romanos que en los monumentos que tenía ante sus ojos (1). En estos días se han descubierto en Mérida restos muy interesantes del atrio metropolitano, restaurado por el obispo Masona, apareciendo un pórtico con dos columnas romanas de mármol blanco, y los capiteles visigodos, hoy custodiados en el Museo Arqueológico Nacional. Las referencias que hacen á este palacio las donaciones ó testamentos reales, si bien numerosas, no dan luz para conocer su disposición, debido á la total alteración del plano de Oviedo, de la época de la monarquía, con el derribo de los muros defensivos, la reedificación de la vieja basílica y de los edificios que la rodeaban, desapareciendo el dédalo intrincado de las vías que citan antiguos documentos, haciéndose por fin la actual urbanización después del incendio de 1521, que asoló la población. Sólo sabemos que la fachada principal estaba situada al Oriente, adornada de un saliente pórtico, y es de creer que á imitación de la casa romana tendría un *impluvium*, un patio cuadrado, rodeado de columnas á las cuales pertenecen probablemente los dos grandes capiteles con parte de los fustes que antes estaban en el huerto del hospital, y hoy se encuentran en el Museo provincial. La pobreza del dibujo, la mala agrupación de las hojas y la tosquedad de la talla, revelan que no han sido traídos del interior de España, sino aquí labrados para adaptarlos á los fustes venidos de fuera, á juzgar por la riqueza del material. También existen en una moderna casa emplazada en el solar del palacio, dos magníficos fustes de mármol blanco, colocados á la inversa, y los capiteles que les coronaban, de la misma clase marmórea, están no lejos de allí, teniendo como todos los que se esculpían en este país en aquella centuria, doble fila de hojas, que recuerda el

Oveto cum regiis aulis edificatur. Cronicón Albeldense.=Intra Ovetum castellum et Palatium quod est juxta illud. Cronicón de Alfonso III. Martínez Marina, siguiendo la errónea opinión del canónigo Torres, cree que el palacio donado al Salvador por Doña Urraca la Asturiana era el de Alfonso III.

(1) Aula, domus est regia sive spatiosum habitaculum, porticibus que quatuor conclusum=Atrium, magna aedes et sive amplia et spatiosa domus; et dictum est atrium, eo quod addantur ei tres portici estrinseci. Palacio *aedem regiam*, pero sin exigir ninguna clase de pórticos.

orden corintio. Acaso pertenecerían á este monumento otras dos hermosas columnas semejantes á estas que están en el antiguo palacio del duque del Parque.

Sobre el ingreso principal debió estar incrustada en el muro la magnífica inscripción escrita en caracteres monumentales, con la bella leyenda, puesta en casi todos los edificios religiosos y civiles de aquel tiempo, en la que Alfonso y su esposa Gimena piden al Señor que ponga en su morada el símbolo de la Redención y no permita entrar en ella al ángel malo. Dice así:



Inscripción del Palacio de Alfonso III.

✠ SIGNVM SALVTIS PONE DOMINE
IN DOMIBVS ISTIS VT NON PERMITAS IN
TROIRE ANGELVM PERCUTIENTEM
✠ IN CHRISTI NOMINE ADEFONSVS PRIN
CEPS CVM CONIVGE SCEMENA:
HANCAVEAM CONSTRVERE
SANCSERVNT: IN ERA DCCCCXIIIA

Llena la lápida la Cruz de la Victoria, de la que penden las letras *Alfa* y *Omega*, y en los cuatro espacios que hay entre los brazos se desarrolla la leyenda, grabados los caracteres, y de acentuado relieve, el *Signo de la Salud.* Las palabras no están separadas por claros, sino

unidas, diciendo el penúltimo renglón: HANCAVEAM que el autor de la *Epigrafía asturiana* lee HAN CAVEAM. Aunque esta inscripción, como todas las de aquel tiempo, está escrita en un latín bárbaro, siempre aparece notada la C de este vocablo, como puede verse en la de Santa Cruz de Cangas: EC AVLA; en la del Asilo de Marinos de la capilla de Santa Leocadia: HANC AVLAM; y en la de San Miguel de Quiloño: HEC AVLA. No es de creer que Alfonso II conmemorase con una inscripción la apertura de un foso, que no tuvo la fortaleza, pues en las excavaciones practicadas en estos días en la plaza de Porlier, donde estuvo la fachada, no se han encontrado profundas zanjas, difíciles de abrir en la dura roca sobre la que se asienta el antiguo alcázar. La inscripción no se refiere á un foso, sino á unos edificios: DOMIBVS ISTIS; y si á la L le han añadido los dos palos horizontales sobrepuestos convirtiéndola en E, es indudable que procede de un error del que la grabó, ó han sido puestos posteriormente.

Alrededor del patio se extendían las numerosas dependencias del palacio, y su vasto perímetro abarcaba una manzana de forma cuadrada limitada por las actuales calles de San Juan, calleja de este nombre, del Aguila y Traslacerca, comprendiendo por la parte opuesta á la fachada un huerto que en la Edad Media era conocido con el nombre de la *Horta de Santivanes*, separado de la vía pública por la muralla del recinto levantada por Alfonso IX, San Fernando y el Rey Sabio. Próximo á la cerca y enfrente del monasterio de San Pelayo se alza un torreón de planta rectangular que por su vetusto aspecto parece ser contemporáneo del palacio, construído para su defensa, á juzgar por su almenado adarve, hoy cubierto de teja. Alfonso III no erigió en su morada un templo, como suponen algunos cronistas, puesto que la iglesia de San Tirso era la capilla palatina de los Reyes de Asturias, pero una de sus estancias la convirtió en oratorio, cuyo altar, dedicado al precursor del Mesías, fué restaurado por *feo* y pequeño en tiempo del historiador D. Pelayo (1). Suele confundirse este oratorio con la

(1) Altare Sancti Ioannis Baptiste quod est situm in hospitali Palatio. Pelayo Ovetense, *España Sagrada*, t. XXXVIII, pág. 371. Don Pelayo subió á la Silla hacia 1098, rigiéndola por Don Martín, que murió en 1101. Falleció hacia 1153, aunque renunció la mitra antes de 1136. No hizo el templo de San Juan, pues si así fuera lo diría el tantas veces citado documento, que tiene la fecha posterior á su muerte, no refiriéndose más que al altar. Una donación de Alfonso III, con su esposa y sus cinco hijos, que lleva la fecha equivocada de 862, existente en el Ar-

basílica que bajo la misma advocación fué erigida en el reinado de Alfonso el Casto en el *Cementerio Puellarum* ó de las monjas de San Pelayo, que en la décima centuria trocó su nombre por el del niño mártir de Córdoba, y llevado de este error un historiador moderno afirma que la inscripción que el maestro Custodio vió en este monasterio en la supuesta tumba de Silo con las iniciales H. S. E. S. S. S. T. L., forma eminentemente clásica, no empleada jamás en las losas sepulcrales de los siglos VIII y IX, estuvo en el templo del palacio del Rey Magno. La prueba de que no existía esta basílica nos la suministra el primer testamento á favor del Obispo ovetense á quien se dona para que pueda hacer en ella *ecclesiam vel quod voluerit* (1). Con la traslación de la capital de la monarquía á León y más tarde á Toledo, el palacio dejó de ser morada de reyes, y Alfonso VI, en el año de 1096, realizó esta donación, confirmada más tarde por el mismo monarca para que lo dedicara á hospital de peregrinos, donde eran acogidos con caridad tal, que uno de sus estatutos ordenaba que se sembrara el huerto de rosas, arrayanes y salvia para lavar con aromáticas aguas los pies á los romeros cansados.

A la transformación del palacio en establecimiento piadoso, debióse la erección de la iglesia de San Juan, desaparecida no hace muchos años, que servía al par de parroquia al vecindario de esta parte de la ciudad. Era de reducidas proporciones, de una sóla nave, como todos los templos asturianos de estilo románico, excepto los monásticos que

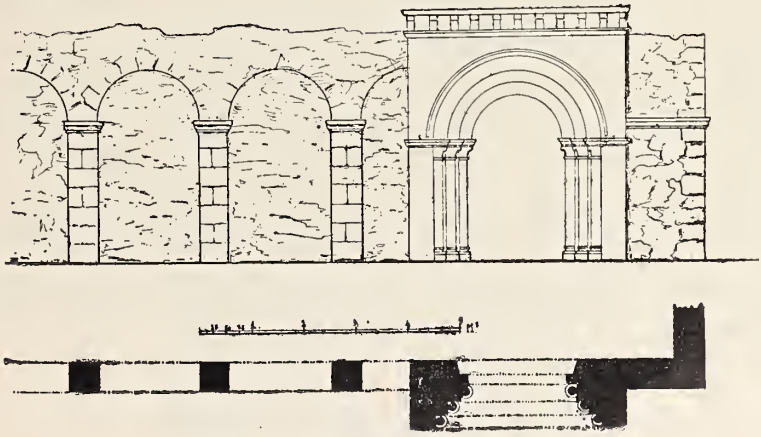
chivo Catedral, no incluída en el Libro Gótico, dice que dona el *gran palacio,* fabricado cerca del Castillo con las *Adrias* de toda Asturias instituídas para su restauración: el altar dedicado á San Juan Bautista á la *parte de abajo* del propio palacio; la capilla de San Tirso... etc.

(1) Do autem terminum ab ipsa albergueria per illa via que discurrit ad fonte incalata usque ad illa calzada majore quae vadit pro ad Santo Pelagio et adextro per illa ripa antiqua quae est ante illa posata de Ecta Cidiz, usque ad illa posata de Palatio unde exeunt pro ad Santa Maria, et intus per illa via de ante illo Palatio et de *illo porticu* de illo Palatio quo modo vadit in directo usque ad illo muro antiquo sic determino ipsa cuadra ut sedeat de ipsa albergueria ut faciat ibi ecclesiam aut quod ille episcopus voluerit.

Item: concedo eidem Sedi in Oveto illud Palatium quod fecit atavus meus Rex Adefonsus, cum conyuge Xemena tali tenore ut semper sit hospitalis domus peregrinorum, per suos terminos, per viam quae vadit ad fontem Colatam usque ad calzatam mayorem quae fecit Septamuro petrineo et vadit ad Sanctum Pelagium, et a dextera parte per via antiqua usque portam et ecclesiam Ste Mariae, et ex alia porte per aliam viam que vadit Sanctum Tirsum, cum me dietate callium et per murum antiquum cum illa que intus est, et per viam qui vadit ad Palatium et sigit se in giro ubi primus diximus usque ad fonte Collata, infra os terminos, etc.

tenían tres, terminado en un ábside semicircular cubierto de un cascarón, cuyo arco triunfal estaba sostenido por columnas empotradas un tercio de su diámetro en robustas pilastras coronadas de impostas y capiteles.

Restaurada interiormente en el siglo XVII cuando imperaba en el país el decadente barroquismo, no podía llamar ciertamente la atención, pero si mucho la portada, una de las más bellas que del arte románico se han alzado en Oviedo en aquel fecundo período artístico, que ha merecido ser reproducida con el grabado en la magna obra «Monumentos arquitectónicos de España». No es fácil asignar la fecha en que fué construída, porque como he dicho en otra parte, la arquitectura románica aparece en Asturias durante siglos con los mismos caracteres, pero la ausencia de la ojiva en las desnudas archivoltas y la curvatura ultrasemicircular de los arcos, como los de la torre vieja de la Catedral, hacen suponer que pertenece á los tiempos de Alfonso el Emperador.



Pórtico del Palacio de Alfonso III.

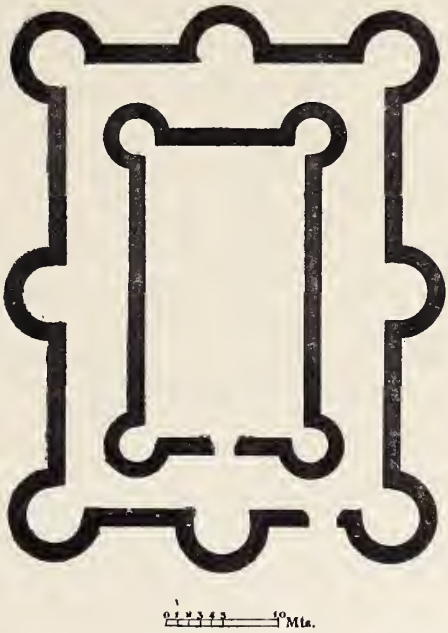
Haciendo un estudio de esta portada, años antes de su desaparición, observé que á su derecha, y á unos diez pies del suelo, resaltaba del muro de mampostería ordinaria un sillar cubierto de espesa capa de cal, percibiéndose en unos desconchados, líneas de molduras, y á poca distancia en la misma dirección, y á igual altura, veíanse otras dos piedras de idéntica forma y ornamentación. Eran las impostas de unas pilastras de sillarejo bien aparejado, descubiertas á nivel del suelo, por haberse desprendido por la humedad el cemento que las ocultaba. So-

bre ellas cargaban tres arcos de medio punto peraltados, cortado el primero á los dos tercios de su curvatura por la esquina de la fábrica románica, manteniéndose completo el segundo, y perdido el tercero á la mitad en la masa de la mazonería. A la izquierda de la portada aparecía una pared de la misma estructura de sillarejo coronada de una imposta semejante á la del lado opuesto. A primera vista parecía aquella arquería la que en las basílicas separa la nave central de las laterales, y el muro, el divisorio entre los ábsides, pero bien pronto advertí que no podía ser, porque terminaba dicha pared en ángulo saliente, formando una esquina de sillares bien labrados; por consiguiente, tenía que pertenecer esta construcción á la fachada de un edificio. Hice desaparecer con la imaginación toda la obra románica y entonces apareció ante mis ojos la morada del Rey Magno, *illo portico de illo Palatio*, que dice la donación de Alfonso VI, cuyo frente hacía un bello efecto, contrastando la esbeltez de la arquería con los macizos muros de los camarines que le flanqueaban, que acaso serían los cuerpos de guardia de esta regia mansión. Para convertir este pórtico en templo se tapiaron los arcos, derribando los que ocupó la portada románica; se aprovechó el muro de fondo, cerrando la puerta principal que daba ingreso al vestíbulo y al patio, y se alargó la nave por la parte oriental para emplazar el curvo ábside. Es de sentir que cuando no hace muchos años se derribó la iglesia y los edificios á ella unidos, no se hayan hecho algunas investigaciones arqueológicas que darían por resultado el descubrimiento de los cimientos del palacio para rehacer su planta; y aún es tiempo de hacerlas, pues todavía se ven allí rastros de viejas construcciones.

LA FORTALEZA

Fuera del recinto de la ciudad del Rey Casto, *in Oveto foras*, y á pocos pasos del palacio de Alfonso III, construyó este monarca un alcázar que protegiera á las santas reliquias y á la urbe, en el caso de que los piratas normandos intentaran desembarcar en la vecina costa y quisieran hacer á Oviedo víctima de su furor. Estos temores están consignados en la lápida de larga leyenda que se veía sobre la puerta principal de la fortaleza, trasladada no se sabe cuando á la Catedral,

donde hoy aparece incrustada en el muro septentrional del crucero, al lado de la fastuosa portada gótica de la iglesia de Santa María (1). Su presencia en este sitio hizo suponer á algunos críticos que estaba en la



La Fortaleza.

primitiva basílica del Salvador, para hacer constar que los muros que la rodeaban eran obra de Alfonso el Magno, lo que no es cierto, pues se sabe positivamente que pertenecía al reinado del Casto, según dice

(1) In nomine Domini Dei Salvatoris nostri Ihesu Christi sive omnium cetus Gloriosae Santae Maria Virginis bisenis Apostolis ceterisque Sanctis Martiribus ob cujus honorem templum edificatum est in hunc locum Ovetao ab condam religioso Adefonso principe; ab ejus namque discessim usque nunc quartus ex illius prosa-

el mismo monarca en su testamento de 812. No hay más que leer la donación de 905 de aquel ilustre príncipe á la Sede ovetense, en donde aparece copiada literalmente, para convencerse de que la inscripción se veía en la fortaleza y no donde hoy se encuentra (1). Para la conservación y sostenimiento de este castillo, de los que con igual motivo se alzaron en los sitios más expuestos á los desembarcos de los normandos, y de los palacios reales, dedicó Alfonso las *adrias* (cargas concejiles) y otros impuestos creados por sus predecesores en el trono (2).

Son escasos los restos que quedan de este edificio, renovado la mayor parte y envuelto en modernas construcciones. En el transcurso del siglo XVII ó XVIII se reedificó el cuerpo central para destinarle á cárcel de hombres; y en los comienzos del pasado, durante la ocupación de Asturias por los franceses, fué derribada la muralla que daba á la plaza de Porlier, por el general Bonet, que quería abrir una gran vía desde el palacio de Camposagrado, su residencia, hasta el campo de San Francisco. En 1818 se levantó la fachada próxima á desaparecer, como todo el edificio, donde hoy está la inscripción del Aula de Alfonso III, trasladada, probablemente, cuando el pórtico de aquella regia mansión fué convertido en iglesia. Don José Caveda, en su historia de Oviedo (3), dice que esta lápida no ha pertenecido á otro monumento, sino á la fortaleza, sobre cuyo ingreso la pusieron los fundado-

piae in regno subcedens consimili nomine Adefonsus princeps divae quidem memoriae Hordoni Regis filius anc edificare sancsit munitionem cum coniuge Scemena duobusque pignore natis ad tuiccionem munitionis tesauri aulae huius Sanctae Ecclesiae residendum indemnem caventes quod absit dum navalls gentilitas piratico solent exercitu properare ne videatur aliquid deperire. Hoc opus a novis offertum eidem ecclesiae perenni sit jure concessum. *España Sagrada*, t. XXXVII, pág. 330. La inscripción fué hecha cuando Alfonso y Gimena en los primeros años de su reinado no tenían más que dos hijos, y en esta copia, de fecha muy posterior, aparecen los nombres de los cinco, que confirman con sus padres dicho testamento.

(1) Concidimos hic in in Oveto illud castellam quo a fundamentis construximus, et super portam ipsius Castelli in uno lapide illam concessionem scribere in testimonio mandavimus, sicut hic subtitulavimus, et foris juxta illum castellum Palatium, etc.

(2) Damus etiam atque concedimus hic in Ovetum illud nostrum castellum quod ad defensione thesauri huius sanctae ecclesiae construximus cum nostris palatis juxta positis etiam juxta illud castellum palatium magnum quod ibi fabricavimus cum nostras *adrias* vidilicet: unum sestarium de cibaria, de uno quo iugo boum per totas Asturias, que a religiossis nostris predecesoribus fuerunt statuite pro castellis et palaciis regalibus reparandis.=Escritura suelta del archivo catedral que lleva la fecha equivocada de 862.

(3) Existe inédita en la *Biblioteca de la Real Academia de la Historia.*

res para conmemorar su erección, lo que no es cierto como acabo de demostrar (1). En el plano de la ciudad, trazado por el pintor Reiter á mediados del siglo XVIII, aparece el primitivo recinto del Castillo ya mutilado, con la pérdida de los cubos que daban á la calle de Traslacerca, derribados para levantar el moderno caserío adosado al muro, y otros en la antigua calle de la Lana para ensanche de la vía pública. Las excavaciones hechas en estos días en la fachada meridional no acusan la existencia de un foso que protegiera el recinto, debido, como he dicho, á la dificultad de abrirle por la dureza de la roca que sustenta el Castillo.

Su planta es cuadrilonga, semejante á la de los castros romanos, alzándose en el centro un elevado cuerpo, que como las torres del homenaje de los castillos feudales, dominaba todas las dependencias de la ciudadela. Sus cuatro frentes estaban protegidos por cubos situados en los ángulos, uno de los cuales se conserva todavía y sirve de apoyo á la esquina de la cárcel moderna, cuyas paredes descansan sobre los cimientos de la primitiva construcción. Desde su adarve, el alferez mayor del Principado hacía la proclamación de los Reyes de Castilla alzando sobre su más elevada almena el pendón real. En su interior y adosadas á las murallas se hallaban las dependencias del castillo que servían de morada al presidio ó guarnición que defendía la ciudad de piráticas invasiones, y de calabozo á los turbulentos próceres que, en aquella monarquía semi electiva, se rebelaban con frecuencia contra la autoridad de los reyes. Este edificio está separado del recinto exterior por un espacioso patio limitado por la muralla, de la que existe mucha parte, habiendo desaparecido el frente oriental donde se abría el principal ingreso entre dos salientes cubos sobre el que se leía la citada inscripción hoy custodiada en el crucero de la catedral (2). La fábrica de estos muros es de pobre construcción, de estructura incierta,

(1) Cuenta el maestro Custodio, que vivía en el siglo XIV, autor de unas memorias históricas de Asturias, por desgracia perdidas, que en la Fortaleza había una inscripción que comenzaba: Signum salutis pone Domine in domibus istis ut non permittas... —quedando truncada la leyenda, que continuaba en el sepulcro de Alfonso el Magno...—introire angelum percutienten. No podía referirse á la que hoy se ve, que está completa, sino á alguna otra mutilada de otro edificio. Este versículo aparecía en la mayor parte de las inscripciones de aquel tiempo.

(2) El Sr. D. Fermín Canella, ilustrado cronista de Asturias, posee una vista de esta portada, hecha en el siglo pasado poco antes de su desaparición, que ha servido para hacer el plano de la Fortaleza.

que no podían ofrecer gran resistencia al ariete por su delgadez y á la escala por su poca altura, pero el pecho de sus defensores era fuerte y á eso se debe que los normandos no intentaran franquearlos. La moderna cerca de la ciudad tenía, como la de Avilés y demás pueblos de la Edad Media, un trazado circular desprovista de torres y de defensas exteriores, pero como la Fortaleza estaba fuera de la población, para que no quedara aislada se alargaron los muros de la actual hasta unirse con ella formando el plano por aquel lado un ángulo recto que altera la línea curva del recinto de Alfonso IX y del Rey Sabio.

FONCALADA

En el fondo del estrecho valle que separa la colina de Ovetao de las estribaciones de la montaña de Naurancio, brota un manantial, llamado en el siglo IX *fonte incallata*, ó *collata*, y hoy corrompido su nombre: Foncalada. El Arte ha embellecido á la Natura, alzando sobre esta fuente un ninfeo que recuerda los que los romanos dedicaban á estas benéficas deidades, las *xanas* de nuestros aldeanos, que moraban en el interior de su misterioso curso. De parecida forma es la de San Juan de Baños, cuyas aguas devolvieron la salud al rey Recesvinto; y semejantes á esta eran la de Santianes de Pravia destruída en nuestros días y la de Santa María de Naranco, citada por los cronistas del Renacimiento, que estaba cerca del palacio de Ramiro I. La calzada que desde la ciudad se dirigía á esta fuente pasaba al lado de la regia morada de Alfonso el Magno según dice la referida donación del conquistador de Toledo á la iglesia Ovetense. No sale el líquido por un caño algo elevado para poder llenar las vasijas con comodidad y limpieza, sino que brota al nivel del suelo, llenando un pequeño estanque ó piscina, como se ve todavía en las fuentes de nuestras aldeas. Levántase encima un cuerpo mural de cuatro metros noventa centímetros de ancho, de piedra de talla bien labrada, en el cual se abre un gran arco de medio punto, de robusto dovelaje, cerrado el fondo por gruesa pared también de sillería, y terminado en un frontón triangular. Desgraciadamente, este monumento ha sufrido restauraciones que han alterado su forma primitiva y destruido y borrado sus inscripciones. En el triángulo del piñón campea la cruz de la Victoria, de brazos iguales,

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

La fuente de Foncalada

de los que penden las letras *alfa* y *omega* y por debajo de ella corre la mutilada leyenda tan conocida: *Hoc signo tuetur pius, hoc signo vincitur inimicus.* Sobre la clave del arco, se lee la prodigada inscripción en los edificios de aquel tiempo, bien aplicada á esta fuente: *Signum salutis pone, Domine, in fonte ista et non permittas introire angelum percutientem.* Muchos sillares han desaparecido, y sustituídos por otros, y en todos los que quedan se ven huellas de leyendas ininteligibles, que si se conservaran darían alguna luz para ilustrar la historia de la ciudad. Parece haber sido erigido este monumento en el reinado del Magno, á juzgar por la forma de la cruz más usada en su tiempo que la de los Ángeles de la época del Rey Casto.

FORTUNATO DE SELGAS

Monumentos artísticos de Vizcaya.

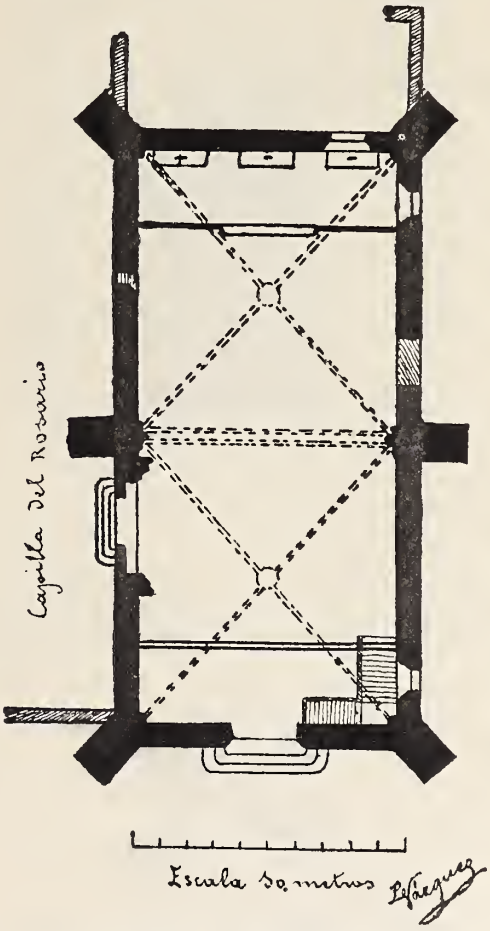
(Continuación.)

IGLESIA DE SAN PEDRO DE TAVIRA EN DURANGO

Entre las distintas afirmaciones que acerca de esta iglesia han emitido los historiadores vascongados, es la más general que dicho templo es el monumento más antiguo en la jurisdicción de Durango, aduciendo, á falta de documentos como justificantes, la tradición. No negamos ni afirmamos que existiese San Pedro de Tavira cuando en el siglo X el Duranguesado estuvo unido á los Reyes de Navarra, no habiendo pruebas escritas en pro ó en contra; mas si atendemos á sus sillares, verdaderas páginas de piedra y únicos documentos auténticos que revelen el tiempo de su construcción, no hay lugar á duda de que si se erigió durante el gobierno de los Condes de Durango, ha sufrido reformaciones sucesivas que han borrado el carácter de la primitiva iglesia, sin ornato alguno, como los primitivos santuarios vizcaínos, pobres y sencillos, de rudísima mampostería, que aún se ve en la parte baja de los muros de la iglesia de Tavira.

La actual fábrica es un paralelogramo, dividido en dos tramos, como la antigua de Santa María de Galdácano, y cubierto por dos bóvedas ojivales de sencilla nervadura, en cuya unión penden claves circulares con la imagen de San Pedro, de igual modo que en las de la mencionada iglesia de Galdácano y de la de San Emeterio y Celedonio, en Larrabezúa; separa las bóvedas un arco ojivo de dos baquetones cilíndricos que descansa sobre tres gruesas, lisas y circulares columnas adosadas, con las basas y capiteles poligonales, como

las de Santa María de Guernica, del primer período de su erección, del primer tercio del siglo XV. El ábside de Tavira tiene el carácter que distingue á las iglesias vizcaínas medioevales, el rectangular. Dos son las puertas de ingreso, la del Norte que comunica con la capilla del Rosario y que está formada por cuatro columnitas poligona-



Plano de la iglesia de San Pedro de Tavira.

les que soportan otras tantas sencillas arquivoltas, y la exterior que apean sobre dos mensulitas estriadas, como las de las portadas de Santa María de Jemein, en Marquina, de la lateral de San Pedro de Munguía, de la del Poniente de Santa María de Guernica; la principal, restaurada casi toda ha poco tiempo, deja ver ligeros baquetoncillos del estilo gótico decadente. En el muro meridional hay

abierta una ventana románica de arco apuntado, que da luz al coro, sin más adornos que numerosos círculos entrelazados en las dovelas del arco, bordeando el interior cuartos de círculos; también hay un

Ventana románica de San Pedro de Tavira.

ojo de buey, cegado el vano, y en el borde dientes de sierra y otra ventana ojival con parteluz roto y el resto con círculos trebolados y

Ventana ojival de San Pedro de Tavira.

cuatrilobados; igual á ésta es la del lado del ábside. A la derecha, según se entra por la puerta principal, sobresale del muro una pila bendita con relieves ahusados ó rombos. En el interior se halla el

coro, de antepecho curiosísimo, descrito en el *Bosquejo histórico* que precede á estos estudios (1).

De esta descripción se podrá inferir el carácter diverso que hay impreso en la iglesia objeto de nuestro estudio. La primitiva iglesia, sencilla y pobre en la parte baja de los muros y plano; la primera reparación en la ventana y el ojo de buey de estilo románico y la segunda y principal restauración en las puertas de ingreso y ventanas ojivales, en su cubierta y pilares del mismo estilo, como se nota en el exterior, sobre el porche, que el muro no es de mampostería, sino de piedras sillares.

Un inglés que visitó la iglesia de Tavira atribuyó la pila de agua bendita al siglo X. Examinada detenidamente, creemos sea de la época de la ventana románica, de fines del siglo XII ó principios del XIII, pues los motivos ornamentales de éstas, aunque se ven en los monumentos de las centurias décima y undécima, están combinados con el arco apuntado que se empezó á usar, como es opinión corriente entre los arqueólogos, en la segunda mitad del siglo XII y que es general en los templos vizcaínos medioévicos, porque no hemos visto hasta ahora el arco de medio punto, detalle que nos manifiesta que en Vizcaya se desarrolló más tarde que en ninguna otra provincia de España el arte románico.

Del citado siglo décimo es, según el mencionado excursionista, el coro de Tavira, sin duda por los arcos de herradura y por la ornamentación árabe del antepecho. No lo atribuímos tanta antigüedad, pues al mismo siglo había que atribuir los de las iglesias de San Miguel y de Santa María de Elejabeitia, los de las ermitas de Santa María de Gaceta de Elorrio y de Santa Lucía de Yurre, cuando las puertas de ingreso y ventanas de aquéllas tienen el arco ojival, y la de Yurre tiene la portada de arco apuntado, menos la de Gaceta que, aparte del antepecho del coro, nada tiene que manifieste sea de la centuria décima, á no ser un sepulcro de piedra que sirve de abrevadero y que es análogo á los de San Adrián de Arquineta, en Elorrio.

Si estas observaciones no bastaran para aceptar nuestra opinión, encontramos más analogía en su traza con los motivos de las torres mudejares que se levantan en Castilla, Aragón y otras provincias, y

(1) Véase la pág. 44 de este volumen.

es bien elemental hasta qué época se construyeron fábricas del arte mudejar: desde el siglo XII hasta el XVI. Además, la arquitectura árabe es exótica y contraria á la historia y costumbres vascas, como hemos dicho anteriormente; pero bien pudo introducirse en Vizcaya después que se había extendido en las demás regiones de la Península.

Si se admite que el coro de San Pedro de Tavira es obra del siglo décimo ó undécimo, ¿quién fué el artista que lo labró? Alguno que, huyendo de la irrupción agarena, se refugió en Vizcaya y comunicó á sus habitantes el arte que había tomado incremento en las provincias de más allá de la Vasconia, arte que no pudieron crear los vizcaínos, por sus creencias y opiniones contrarias á las de los extraños de su país. Mas llámanos la atención que este arte se manifestara en Vizcaya sólo en partes accidentales, al contrario que en los templos de San Juan de Baños, de Wamba, de San Millán de Suso, de San Cebrián de Mazote y en varios de Córdoba, Sevilla, Toledo, que en su alzado y ornamentación ostentan los caracteres del estilo árabe, del que algunos no dudan que sea el coro de Tavira.

Siendo general en España la relación del Arte con la Historia, ¿cómo puede compaginarse la historia política y social de Vizcaya, muy distinta á la de los Reinos de Castilla, Aragón, Navarra, Valencia y Andalucía, con la cultura artística en tiempo de la dominación musulmana, cuando tal cultura fué exótica en el país vasco? He aquí que nos inclinamos á sostener que el curioso coro de la iglesia de San Pedro de Tavira no sea tan antiguo como lo suponen aventurados escritores, sino de la primera restauración, que se efectuó á fines del siglo XII ó principios del XIII, y notamos en su disposición que los soportes del citado sean lisos y entre ellos no haya el arco de herradura.

No indagaremos que verdad sea la afirmación tradicional que en los sepulcros del lado de la puerta de ingreso al templo de Tavira yacen sepultados los restos mortales de D. Sancho de Estíguiz y de su esposa D.ª Dalda, condes de Durango en el siglo IX, cuando nada de cierto nos dicen los escritores indígenas y la carencia de todo ornato se ve en estas urnas funerarias.

Hemos anunciado que la principal y segunda reparación se hizo en el siglo XV; nos lo confirma la analogía que con otros templos

vizcaínos levantados en este siglo, como consta por documentos é inscripciones, tienen las ventanas, cubierta, puerta lateral y columnas. He aquí, en efecto, los principales rasgos que, en medio de inconcebibles profanaciones, aún se ven en la iglesia de Tavira, y que se descubren en las fábricas cristianas de Vizcaya de todos los tiempos, lastimosamente adulteradas.

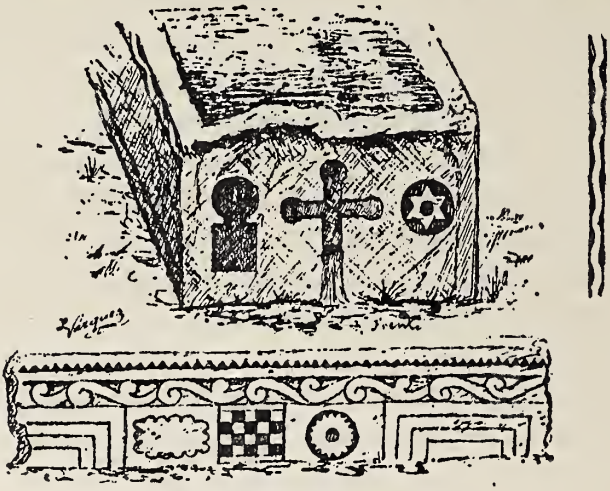
RESTOS ROMANICOS

¿Qué se ha dicho de la cultura artística del pueblo vasco en sus orígenes? Unos, aferrados al inconsecuente espíritu de nacionalismo, han formulado juicios odiosos y extravagantes; otros, imbuídos por el despotismo, siempre censurable, han emitido afirmaciones atrevidas y exageradas, mas los de inteligencia imparcial y de sano criterio han obrado tomando por base y norma de sus opiniones los irrefragables testimonios, las páginas de piedra, convencidos de que, á falta de documentos escritos, de todo punto fidedignos, hay que buscar en aquéllas la historia de los pueblos, el espíritu y desarrollo de sus costumbres, los fenómenos de su cultura y los diversos elementos que la caracterizan.

Ya que cada día adquieren más entusiasmo el estudio y aficiones histórico-artísticas, es muy necesario acudir á los documentos petrificados para que sean más fundadas las investigaciones y más verídicas las consecuencias, y de este modo no serán vanas las especulaciones arqueológicas.

Atendiendo á los monumentos que aún subsisten en el país vasco, saltará á la vista, sin fijarse en crónicas más ó menos falsas, cuándo empezó á desarrollarse el arte cristiano. Refiriéndonos á Vizcaya, hasta el siglo IX no se iniciaron los primeros resplandores de la cultura religiosa, en los *conditorios* ó sarcófagos funerarios, que se conservan alrededor de algunas ermitas, ya que éstas no ostentan motivo alguno elemental y decorativo que nos indique signos de las primeras manifestaciones artísticas, pues fueron santuarios modestísimos, toscos y pequeños, por la pobreza del país, como hemos apuntado al principio de estos estudios. La ornamentación de los sepulcros redúcese á inscripciones en unas, y en otras se destacan cruces con el *Alfa* y *Omega* y el *Tau,* signos que manifiestan claramente la

religión y fe cristiana de los que esculpieron tales emblemas y de los sepultados en los conditorios, como sucede en los sarcófagos más antiguos existentes en Vizcaya, los de San Adrián de Arguineta, en Elorrio, entre los que se ven estelas discoides, una exornada con un círculo, encerrando sencilla cruz y rodeado de disco que termina en numerosas puntas, á modo de dientes de sierra; otra con círculos concéntricos, conteniendo el menor un disco de radios que terminan en forma de mazas redondas; otras dos estelas, más sencillas, ostentan rudísimos dibujos triangulares, rectos y circulares, motivos para M. Henri O'Shea (1), que revelan proceder de los *hittitas* que influye-



Sepulcro de Cenarruza.

ron en la civilización de los primitivos pueblos occidentales; para el Sr. Delmas, que ve en ellos un sol, son pruebas de las creencias gentílicas de los vizcaínos, inoculadas por los colonos de otras regiones que tributaban culto al astro del día; para los escritores D. Rodrigo Amador de los Ríos, Arístides de Artiñano y los demás que han escrito acerca de los citados sepulcros, son, á toda luz y sin duda alguna, eminentemente cristianos. Respecto á los sepulcros, creemos la más razonada la opinión de los últimos, y de las estelas no dejan de tener algún fundamento los primeros por la ornamentación análoga con los emblemas de la estela discoide de Dunnamagan, Irlanda y de otros países (2).

(1) *La Tombe Rasque.*

(2) En la monografía *Los sepulcros de Arguineta*, por D. Darío de Arcitio,

Tan interesante y curioso como los sepulcros de Arguineta es el que hemos visto últimamente junto á la iglesia que fué única Colegiata vizcaína, la de Cenarruza, sepulcro que, si nos produjo gratísimo placer su hallazgo por el valor artístico que encierra y por el sumo interés histórico del primitivo arte cristiano en Vizcaya, causónos honda tristeza por el estado en que se encuentra. En la tupida planicie que hermosea la entrada de la Colegiata, donde descansan los restos mortales de su insigne Abad y restaurador D. Diego de Irusta, asiéntase tan nobilísimo resto arqueológico que sirve de abrevadero, al que cae el agua desde la invertida y triangular cubierta que, descansando en un macizo de tierra, hace de canalón. El apunte gráfico que hicimos y que acompaña á estas líneas, da clara idea de su forma y ornato.

Distínguese de los de San Adrián de Arguineta, en que la concavidad no tiene la forma que éstos, como las fundas egipcias, anchas por un lado y angostas por el otro, pero coincide en la cubierta, elevada por la cúspide. En la piedra arenisca, de que es el sepulcro, hay labrados en hueco, en el frente, una cruz griega de brazos iguales, un disco estrellado de seis puntas y un arco de herradura; en un costado y al borde, sólo se destacan ondas, á modo de grecas, habiendo desaparecido, por el abandono y por lo frágil y deleznable de la piedra, los adornos que, sin duda alguna, existieron entre aquéllas; en el otro costado, que se conserva íntegro, aparecen dientes de sierra, voleos, ajedrezados, disco de numerosas puntas, cuadrado lobulado y líneas, formando entrepaños. No disponiendo en nuestra excursión de útiles para levantar la cubierta invertida y separar el sepulcro del macizo de tierra, no damos á conocer los adornos ó inscripción, que suponemos contengan la cubierta y el otro frente del sepulcro, que acaso indicaría aquélla la fecha de su construcción; mas esto no obsta para determinarla por los motivos ornamentales.

Acerca de la fundación de la primitiva iglesia de Santa María de Cenarruza, los historiados vascongados están acordes en atribuirla al siglo X (1), según tradición que hemos visto consignada en un

Bilbao, 1908, se expone sucintamente la opinión de los que han estudiado estos sepulcros, inclinándose el autor por la opinión más general, de que son cristianos sin manifestar creencias idolátricas.

(1) D. José Amador de los Ríos cree fundada esta afirmación unánime, «si se atiende, como dice, á los restos de miembros arquitectónicos que en la misma se

manuscrito posterior á la Edad Media, y que se guarda en el archivo de la Colegiata, donde se lee la fundaron, en 968, los caballeros hidalgos del Señorío. De que existía en el siguiente siglo se tiene noticia por un documento legítimo (1) que menciona el Sr. Labayru (2), citando el nombre de un abad de Cenarruza, el de D. Blas, *Abbate domno Blasco de Cenarruza*, en la escritura de donación de don Lope Iñiguez y su mujer, de la iglesia de San Vicente de Ugarte de Múgica al monasterio de San Millán de la Cogulla, en 1082. ¿Puédese, por lo tanto, atribuir á esta ó la anterior centuria el sarcófago descrito? Conveniente sería, si no necesario, estudiar los caracteres del arte en Vizcaya de aquel tiempo; vano intento por no existir ni siquiera resto alguno arqueológico de entonces (3). De la centuria novena, 821 y 831, son los sepulcros de Arguineta, con los que tiene analogía el de Cenarruza en cuanto á algunos adornos, como los que figuran entrepaños, que están labrados por la huella del instrumento ejecutante, factura rudimentaria y común en estelas y lápidas de los primeros años del cristianismo. Los demás adornos del sepulcro de Cenarruza están labrados como las estelas romanas y visigodas, hundido el espacio comprendido dentro del contorno que forman los dibujos ornamentales; así son dos estelas romanas del Museo Arqueológico de León, y cubiertas de sepulcros, pertenecientes á los siglos de la *alta Edad Media*, como ha clasificado recientemente un insigne arqueólogo y asiduo colaborador de este BOLETÍN, ya que se citan algunas simples y planas, como las de Alfonso II el Casto.

Del estudio comparativo de lápidas sepulcrales de todos los tiempos se observa que son más simples y sencillas cuanto más antiguas. Resulta, pues, que el sarcófago de Cenarruza, por la manera de estar labrado, pertenece á una época en que se iniciaba el *arte funerario* con elementos ornamentales, á una época anterior á la de aquellos

conservan conocidamente románicos». (*Estudios Monumentales y Arqueológicos.—Las Provincias Vascongadas.—Revista de España*, tomo XXII, página 346.) Nada hemos visto de tales miembros en la actual iglesia, pues en su alzado y ornamentación pertenece al estilo ojival en sus postrimerías.

(1) *Becerro Gótico de San Millán*, folio 37.

(2) *Historia de Vizcaya.* Tomo II, pág. 105.

(3) Sólo se conservan los canecillos de la iglesia de San Vicente de Múgica, dados á conocer anteriormente, y la pila de agua bendita de la parroquia de Cortezubi, que estudiamos más adelante, pero que no tienen analogía con la ornamentación del sepulcro de Cenarruza.

conditorios que ostentan relieves de hojas, ángeles, atributos, etc. Pero habiendo restos, ya visigodos, ya romanos, que ostentan estos relieves, de aquí que aparezca dudoso la época de los de Cenarruza, y por esto, alguno se atreviera llevar á los tiempos del pueblo Rey el sepulcro objeto de nuestro estudio, por la factura análoga á la de estelas romanas y visigodas, en oposición á lo que es tradicional respecto de la primitiva parroquia de Cenarruza, erigida en la décima centuria, saltando á la vista lo absurdo de tamaña afirmación analizando los caracteres artísticos de los elementos ornamentales.

Tienen analogía, ó mejor dicho, son iguales á los que se ven en los monumentos románicos los dientes de sierra, los ajedrezados, ondas y volcos que se prodigaron desde el siglo X al XIII. Los discos recuerdan los de las estelas, de puntas circulares, como los de León, ó puntiagudas, á manera de sol, como las de los sepulcros elorrianos; por consiguiente, atendiendo á estos signos decoradores, el *conditorio* de Cenarruza puede pertenecer á cualquiera de los siglos medioévicos del estilo románico, pero conviene tener en cuenta que tales adornos se ven más en los monumentos del primer período del estilo indicado. Hay un elemento, al parecer, insignificante, pero de sumo interés para el arte en Vizcaya, elemento que podemos llamar *engañador*, el arco de herradura, motivo ornamental por el que alguno crea que es el sepulcro en cuestión de la época árabe en España ó de la visigoda, y por lo tanto, anterior á la fundación de la primitiva parroquia. Nadie, por poco versado que esté en los estudios arqueológicos, ignorará que tal elemento de decoración se ha empleado antes que lo implantaran los árabes en nuestra Península. Quizá afirmará alguno que este elemento se empleó también muy avanzada la Edad Media, en el estilo mudejar, y que sea muy posterior al sarcófago descrito; no lo negamos, pero hay que fijarse que tal motivo lo vemos mezclado con los románicos, indicándonos una época en que los caracteres artísticos visigodos desaparecían por los bizantinos y románicos, que son los más generales en los sepulcros de Cenarruza, de manera que pertenece á la centuria en que se desarrollaba el arte románico, derribando al visigodo, y si se admite que en Vizcaya se cultivó el arte más tarde que en ninguna otra región, le llevamos al principio del siglo XI.

Hemos dicho que el arco de herradura es muy interesante para el

arte en Vizcaya por ser de un estilo exótico en esta provincia, como hemos repetido anteriormente. Este elemento ornamental no pudieron crearle los vascos, pues bien sabidas son las vicisitudes del arco de herradura, estudiadas por el Sr. Gómez Moreno, que desde abolengo se introdujo desde el Oriente al Occidente, por lo tanto, no admitiendo que los moradores de Vizcaya tuvieron comercio alguno con la monarquía visigoda, invadida la Península desde el siglo VIII por los musulmanes, «los moradores de la España central, como dice D. José Amador de los Ríos (1), buscaron asilo en las montañas vascas, como lo buscaron en las gallegas y asturianas..., llevando su religión y sus costumbres... Acomodándose allí, como en todas partes, á la naturaleza de la montaña, aunque la consideraran sólo cual asilo temporal», construirían los refugiados, á manera que los visigodos, sus cementerios y enterramientos conforme al estilo imperante en la Iberia central é importado al país del Señorio por los prófugos á la región euscalduna, constituyendo los advenedizos con los naturales del país eúscaro una patria común, según confiesa Labayru.

PILA DE AGUA BENDITA DE CORTEZUBI

El verano pasado, visitando las iglesias de Vizcaya en busca de antiguallas, encontramos en la anteiglesia de Cortézubi, distante cuatro kilómetros de la villa de Guernica, adosado en el muro interior contiguo á la puerta de entrada, un sillar hasta ahora desconocido y considerado como un pedrusco cualquiera que sirve de pila de agua bendita. Preguntámonos en el instante del hallazgo de dónde podría proceder aquel fragmento labrado, digno de figurar en el Museo Arqueológico de Bilbao, próximo á establecerse; cómo había pasado inadvertido de los historiadores que visitaron los templos vizcaínos y no les llamase la atención aquel resto de la antigüedad por el carácter que manifiesta el personaje esculpido y por el valor que encierra, cuando siempre se ha creído que Vizcaya carecía, no sólo de monumentos medioévicos, sino también de restos de aquel tiempo. ¿Pertenecería, acaso, á la primitiva iglesia derribada al levantar la actual, ó procedía de alguna ermita de los contornos? ¿No se trasla-

(1) *Revista de España*, tomo XXII, pág. 305.

daría, quizá, de la antigua parroquia de San Vicente de Múgica, notable por los canecillos, dados á conocer y estudiados anteriormente,

Canecillo de la iglesia de San Vicente de Múgica.

y con los que tiene analogía completa la piedra encontrada? Es esta piedra de arenisca, cuadrada, de 30 centímetros de alta por 20 de

Pila de agua bendita de Cortézubi.

ancha, dimensión igual á los canecillos mugicanos; en el frente tiene labrado, al modo que aquéllos, un hombre desnudo con una serpiente á cada lado que tratan de comerle las entrañas; con las manos puestas sobre el bajo vientre revela el dolor acerbo que le producen aquellos animales inmundos, como lo manifiesta también el semblante del paciente. Vemos representado en este relieve curioso el tormento de los condenados, asunto historiado en capiteles románicos. ¿A qué época pertenece?

Durante la Edad Media, en las construcciones cristianas españolas, del interior sobre todo, donde abundaban los monumentos, se emplearon restos de otras anteriores, como los capiteles, en pilas de agua bendita, por prestarse á esta transformación, labrando encima un hueco ó concavidad para contener el líquido bendito, práctica introducida después en Vizcaya. No por esta costumbre se ha de llevar el precito sillar á aquellos tiempos, porque bien pudiera haberse empleado cuando se reedificaron la mayor parte de las iglesias vizcaínas durante el Renacimiento.

El templo de Cortézubi no aparece citado en las donaciones que en el siglo XI hicieron los Señores de Vizcaya á los monasterios de la Rioja y de Navarra, ni en documentos posteriores encontramos mención de la primitiva iglesia, ni la reedificación de la segunda; pero relacionando la piedra descrita de Cortézubi con los canecillos de Múgica, puesto que tiene parentesco, por decirlo así, en la proporción, en la manera tan ruda de estar labradas, semiplana, en el mismo tamaño y en el mismo perfil, no dudamos sea tan notable sillar de la centuria undécima á la que pertenecen aquéllos; basta comparar los dos grabados que acompañan á estas líneas para ver claramente la analogía, semejanza y demás caracteres de ambos relieves, aunque representen asunto distinto; el de Múgica el verdadero tipo vasco de principios de la Baja Edad Media, viviendo en los bosques del Señorío con lanza, cuerno y desnudez casi completa, como salvajes. No repetiremos lo que decimos al hablar de los canecillos de Múgica.

P. Pedro VÁZQUEZ, *Agustino.*

(Continuará).

BIBLIOGRAFIA

C. Enlart. — **Origines anglaises du style Flamboyant.** Conferencia dada el 4 de Abril de 1908 ante la Sociedad «Union Syndicale des Architectes français».—Folleto en 4.° de 22 páginas con una lámina doble y once grabados intercalados en el texto.

Reúnense en esta notable conferencia una larga serie de investigaciones hechas por M. Enlart sobre el asunto que la motiva y que fueron ya publicadas por él mismo en un libro muy interesante.

Analiza en ella uno por uno los elementos constructivos y de ornamentación del estilo florido y demuestra cómo han ido apareciendo sucesivamente hasta formar el arte tan rico en su conjunto y que fué hace años tan mal visto. De los numerosos ejemplos que estudia, se deduce que la mayor parte de estas formas y su asociación se presentaron primero en el suelo inglés.

Tiene Enlart grandes dotes de analizador y de sintetizador á la vez; es, al mismo tiempo, hombre almacén y hombre fábrica; reúne los materiales en asombrosa abundancia y construye con ellos grandes edificios, realizando así este ideal que han de realizar hoy los arqueólogos, porque si no se dedican á la cosecha de minuciosos datos se encuentran sin armas para resolver los más árduos problemas, y si no saben luego entretejerlos en un cuadro grandioso, su obra carece de valor científico.

Describiendo los rasgos característicos del estilo florido recuerda primero que las *bóvedas de ojivas* se complican con arcos secundarios inútiles; los *arcos* son de las trazas más variadas; en *los ventanales* imperan combinaciones de elipses agudas; los *soportes* están coronados de capiteles muy bajos; en la *ornamentación* se ve la oposición de las contracurvas y la intención de que penetren las molduras unas en otras ó en las masas.

Expone enseguida cómo aparecieron, á título de excepciones aisladas, algunas de estas particularidades desde fines del XIII en la Catedral de Amiens y San Urbano de Troyes; en el tercer cuarto del XIV en la Catedral de Auxerre y en el retablo de San Thibaut (Côte-d'Or); hacia 1370 en la fachada de la Catedral de Rouen, y en fechas próximas en otros edificios franceses.

Una vez señalada así su aparición en Francia, pasa á señalar los años en que el estilo florido se extendía por Inglaterra, donde se observa que estas bóvedas cubrieron ya la Catedral de Lincoln desde 1237 á 1280; algunos tramos de la de Ely hacia 1252; la iglesia de Pershore, reconstruída después del incendio de 1288, y cien edificios más que es imposible enumerar.

Extiende luego su minucioso y delicado examen á todos los demás elementos antes enumerados, y pasando revista á todos los monumentos ingleses, que con tantos detalles prueba conocer, deduce siempre de las fechas de su construcción la primacía de su presentación en las tierras inglesas. Añade á las anteriores el suficiente número de consideraciones para que se comprenda cómo desde la Gran Bretaña se fué extendiendo este arte á los demás pueblos europeos.

Hay, por lo tanto, en esta breve conferencia un arsenal de datos igual ó superior al que contienen muchas obras magistrales, y éstos están tan perfectamente entretejidos, asociados de un modo tan orgánico, que dejan en el ánimo del lector el pleno convencimiento de que es exactísima y está muy fundada la doctrina de M. Enlart.

No se puede decir nada más alto de la obra de un investigador.

Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media, por don Vicente Lampérez y Romea, Arquitecto. —Obra premiada en el V Concurso internacional «Martorell».—En 4.° mayor, 733 páginas con cuatro láminas y centenares de grabados.

El Sr. Lampérez ha tenido la bondad de remitirnos un ejemplar de su libro, que estamos leyendo muy detenidamente, mejor diríamos estudiando como él merece, porque no es uno de esos trabajos que pueden ojearse á la ligera. En el próximo número podremos ya publicar, muy probablemente, el juicio bibliográfico; pero nos anticipamos á exponer que éste no podrá ser tan completo como nosotros lo desearíamos por muchas líneas que le dediquemos, porque aquellas páginas están tan nutridas de doctrina, que para formar clara idea de su valor, sería necesario trasladarlas íntegras á las de nuestro Boletín.

E. S. F.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

ÍNDICE POR MATERIAS

Páginas.

Fototipias..... 1
Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla, por **Narciso Sentenach**..... 4
Sillas de Coro españolas, por **P. Quintero**.....16 y 88
Antecedentes para el estudio de la Arquitectura cristiana española, por **V. Lampérez**..... 24
Monumentos artísticos de Vizcaya por el **P. Pedro Vázquez**, 35, 126, 201 y..... 306
Juan de Burgos, pintor del siglo XV, por **Elías Tormo**..... 50
Los primitivos cordobeses Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo, por **E. Romero de Torres**..... 55
Asalto de la villa de Galera por D. Juan de Austria, por **F. Cáceres Pla**..... 63
Excursión á Santillana y San Vicente de la Barquera, por el **Conde de Polentinos**..... 68
Santa María de Tera, por **M. Gómez-Moreno**..... 81
Origen de Oviedo, por **Fortunato de Selgas**..... 102
Excursiones artísticas, por **N. N**..... 148
Excavaciones de Numancia, por **N. N**..... 161
La Basílica del Salvador de Oviedo, por **Fortunato de Selgas**.. 162
Descubrimientos del Marqués de Cerralbo, por **N. N**..... 214
El Monasterio de Aguilar de Campóo, por **V. Lampérez**..... 215
Escultura en Madrid, por **Enrique Serrano Fatigati**.....222 y 241
Basílica de San Tirso de Oviedo, por **Fortunato de Selgas**..... 281
Necrología..... 155
Bibliografía, por **E. S. F**.....150 y 319

INDICE POR AUTORES

Páginas.

Cáceres Pla (D. F.).—Asalto de la Villa de Galera por D. Juan de Austria 63
Gómez-Moreno (D. M.)—Santa Marta de Tera..... 81
Lampérez y Romea (D. Vicente).—Antecedentes para el estudio de la Arquitectura cristiana española..... 24
— El Monasterio de Aguilar de Campóo..... 215
Polentinos (Excmo. Sr. Conde de).—Excursión á Santillana y San Vicente de la Barquera..... 68
Quintero (D. Pelayo).—Sillas de coro españolas..... 16 y 88
Romero de Torres (D. Enrique).—Los primitivos cordobeses Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo..... 55
Selgas (D. Fortunato de). – Origen de Oviedo..... 102
— La Basílica del Salvador de Oviedo..... 162
— Basílica de San Tirso de Oviedo..... 281
Sentenach (D. Narciso).—Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla..... 4
Serrano Fatigati (D. Enrique).—Escultura en Madrid.. 222 y 241
Tormo (D. Elías).—Juan de Burgos, pintor del siglo XV.. 50
Vázquez (R. P. Pedro).—Monumentos artísticos de Vizcaya, 35, 126, 201 y..... 306

ÍNDICE DE LÁMINAS

Páginas.

AVILA.—Trascoro de la Catedral *(2 láminas)*..... 239
BERMEJO (Bartolomé).—Cristo á la columna..... 56
BILBAO.—Obreros del Monumento á Chavarri, por Blay..... 276
BURGOS (Juan de).—La Anunciación..... 50
BURGOS (Catedral de).—Repisas policromas de la capilla de Santa Catalina *(4 láminas)*..... 227
— Iglesia del Barrio de la Vega. Estatuas orantes de Cristóbal de Andino y su mujer..... 238
CADIZ Y TORTOSA.—Sillerías de las Catedrales..... 88
CORDOBA.—Coro de la Catedral..... 98
COVADONGA.—Imagen de la Virgen, por Samsó..... 269
GALDACANO.—Iglesia de Santa María *(4 láminas)*..... 127
GRANADA.—Sillería del Monasterio de San Jerónimo..... 20
— Sillería de la Capilla Real..... 22
GUADALUPE (Monasterio de).—Sillería..... 92
* GUADIX.—Sillería de la Catedral..... 94
JAÉN Y BURGOS.—Sillerías de las Catedrales..... 19
MORALES (El Divino).—Ecce Homo..... 2
MURCIA.—Imágenes de Salzillo *(2 láminas)*..... 262
OVIEDO.—La Cámara Santa *(4 láminas)*..... 188
— Ventana del ábside de San Tirso..... 286
— Basílica de Santullano *(5 láminas)*..... 287
— La fuente de Foncalada..... 304
RINCÓN (Antonio del).—La Crucifixión..... 2
ROTA Y CABRA.—Sillerías..... 101
SAN MILLAN DE LA COGOLLA.—Relieves en marfil *(3 láminas)*..... 7
— Imágenes en la iglesia de Yuso..... 266
SALAMANCA.—Claustro del convento de las Dueñas *(4 láminas)*. 236
— San Juan de Sahagún. Relieve de bronce, por Marinas..... 277

Páginas.

SANTA MARTA DE TERA (Iglesia de).—*(4 láminas)*..... 82
SANTILLANA DEL MAR (Colegiata de).—*(3 láminas)*..... 68
SAN VICENTE DE LA BARQUERA.—Sepulcro y puerta de la iglesia..... 76
SEGOVIA.—Catedral. Crucifijo de la Marquesa del Lozoya..... 258
SEVILLA.—Sillería de la Cartuja..... 95
— Catedral. Sepulcro de Colón, por Arturo Mélida.... 273
TOLEDO.—Sillería de la iglesia de San Pedro Mártir..... 101
— Hospital de Afuera. Sepulcro del Cardenal Tavera.. 235
— Colegio de Infantería. Lápida dedicada á Juan Vázquez Afán de Rivera, por Marinas..... 278
— Sepulcro del Cardenal Siliceo, por Bellver..... 271
* UTRERA.—Sillería de Santa María..... 100
VALLADOLID.—La Magdalena. Sepulcro de D. Pedro Lagasca. 247
— Museo. La piedad, de Gregorio Fernández.... 251
— Museo. El Cristo de la Luz, de Gregorio Fernández..... 252
— Museo. Paso de Semana Santa..... 252
— Museo. Imagen de autor desconocido..... 253
— Portacoeli. Estatuas orantes de D. Rodrigo Calderón y su esposa..... 254
— Portacoeli. Estatuas de los padres de D. Rodrigo Calderón..... 255
ZARAGOZA.—Sillería del Pilar..... 16
ZUMECHAGA.—Ermita de San Miguel..... 202

(*) Los rótulos de estas dos láminas están cambiados.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00456 5186